مكتبة الدراسات الأدبية

٧٧

في عالم الشعر

علي شلش



دار المعارف

الناشر : دار المعارف -- ١١١٩ كورنيش البيل القاهرة ج . م . ع .

محتويات الكتاب

الصفحة

فى عالم الشعر

ذات مرة قال الشاعر الفرنسى المتعدد الجوانب جان كوكتو :

« الشعر لا غنى عنه ، وليتنى أعرف السبب » !

وكانت عبارة كوكتو هذه تعبيراً عن ميله الشخصى إلى المراوغة ؛ فلاشك أنه كان يعرف دور الشعر ، أو على الأقل كان يعرف : لماذا يكتب ؟ وهو نفسه قد قال فى إحدى قصائده الباكرة :

الشاعر لا يحلم ، بل يحصى

والفن هو العلم الذى يصنع اللحم

وهاكم دور الشعر : إنه يكشف ويعرى بكل معنى الكلمة .

ولكن بعض النقاد فسر عبارته السابقة بأنها تعبير عن حيرة الشاعر الحديث إزاء تحديد جدوى الشعر ، وهذا أيضا نوع من المراوغة ؛ فلا شك أن الشاعر الحديث يعرف جيداً أن الشعر تعبير عن رؤيته الخاصة مهما كان اتجاه هذه الرؤية وأبعادها ؛ كما يعرف أنه يكتب الشعر لكى يفهم نفسه أولاً لا لكى يفهمه غيره على حد تعبير الشاعر الإنجليزى سيسيل داى لويس . وإذا كان كوكتو قد أمسك بسكين حادة وراح يمزق بها الأشياء ويعريها فى شعره فهو قد فعل ذلك تعبيراً عن الميل العام الحديث إلى الكشف والارتياد والتعرية .

* * *

والشعر كالحُب لا يقبل التعريفات الجامدة ولا الجامعة المانعة ، وهو أيضا كالحب لا يقبل المنطق الذى تواضع عليه المناطقة أو الناس ؛ لأن له منطقه الخاص الذى يتغير من عصر إلى عصر ومن شاعر إلى شاعر ؛ حتى داخل اللغة الواحدة ، ولكن أبسط تعريف له وأعقده فى الوقت نفسه هو ما لخصه البعض فى قولهم : إنه الفن المعادى للنثر !

* * *

والشعر فى أصله وعلى مدار تاريخه ، وربما إلى الأبد – هو الغناء ، غناء الآمال أو الآلام . والآمال والآلام منبعها الإنسان ومصبها الإنسان أيضاً ؛ فليس من الغريب إذن أن يكون الشعر هو أول الفنون المنطوقة التى عرفها الإنسان . وعندما عرف الإنسان اللغة بدأ يعرف الغناء ، ومن الغناء ولد الشعر .

والشعر له عالمه الخاص الذى هو فى أساسه عالم الإنسان أيضاً ، ولكن عالم الشعر نسخة خصوصية جداً – ونسبية أيضا – من عالم الإنسان . ولا غنى لأحدهما عن الآخر ، ولا فضل لأحدهما على الآخر إلا بما يحمل من معنى للآخر ، وما يحدث من أثر . . فى الآخر أيضا .

* * *

ومنذ الثورة الصناعية والثورة الاجتماعية فى أوربا فى القرن الثامن عشر بدأ ما يسمى العصر الحديث الذى ما زلنا نعيش فى ظله حتى اليوم . ومع العصر الحديث الذى حمل مفاهيم جديدة غيّر بها وجه الحياة فى العالم كان لا بد من الشعر الحديث : أى الشعر الذى يواكب عصره من كل النواحى السياسية والاقتصادية والاجتماعية وغيرها . وكما تباين رد فعل الناس فى العالم كله لمفهوم الحداثة الأوربى تباين أيضاً رد فعل الشعراء واختلف من مكان إلى مكان .

* * *

ولأننا نعيش فى ظل العصر الحديث ، ولأن للشعر عالماً كما قلنا – فنحن إذن نعيش فى عالم الشعر الحديث . وإذا كان التاريخ المعاصر يبدأ عادة بإنتهاء الحرب العالمية الثانية فالشعر الذى يكتب حالياً فى العالم هو الشعر المعاصر ، وهو نفسه جزء من الشعر الحديث أو امتداد له مثلما يكون التاريخ المعاصر جزءاً من التاريخ الحديث وامتداداً له . فمصطلح الشعر الحديث إذن أشمل وأعم . وعلى الرغم من أن التاريخ الحديث نفسه يعتبر فترة محدودة بالقياس إلى التاريخ الطويل للإنسان فإن عالم الشعر الحديث ليس محدوداً على الإطلاق ؛ لأنه – أساساً – عالم الداخل والباطن الذى عرته سكاكين الشعراء .

* * *

وهذا الكتاب سياحة برية فى هذا العالم ، عالم الشعر ، ولكن أى شعر ؟ لأى عصر ؟ سنركز على شعر العصر الحديث . ولأن الشعر لا ينفصل عن الشعراء ، والعكس صحيح ، وكلاهما بديهيان – فسيكون دليلنا فى هذه السياحة هو الشعراء أنفسهم ، ولأن الشعر الحديث بدأ فى أوربا ، وهو أمر بديهى أيضا فسيكون شعراؤنا الأدلاء أوربيين قلباً وقالباً ، ولكنى اكتشفت – بعد هذه السياحة التى قمت بها وحدى فى البداية – أن عندنا نحن غير الأوربيين مفاهيم فى تصور الشعر سابقة بكثير على هذه المفاهيم الأوربية الحديثة .

ولأن عملى فى هذا الكتاب كان السياحة كما قلت فقد اخترت سائحاً عربياً قديماً قام بسياحة مماثلة داخل عالم الشعر العربى ، وهو ابن رشيق صاحب كتاب « العمدة فى محاسن الشعر وآدابه » وقمت بسياحة أخرى جديدة داخل كتابه هذا ، ولم أحاول أن أتوقف كثيراً عند الآراء والأفكار

السطحية أو المستهلكة مما حفل به الكتاب ، ولكنى حاولت منذ بدء سياحتى فيه أن أستخرج خلاصة نظرية لما كان عليه التصور العربى القديم للشعر . وكان فى يدى طوال هذه السياحة معناطيس أوربى إذا صح التعبير كونته مما خلصت به فى سياحتى داخل عالم الشعر الحديث فى أوربا ، وجعلته يلتقط من « العمدة » كل ما يتصل بالحداثة الأوربية فى الشعر ، فإذا بى فى النهاية ، ومن كتاب واحد هو « العمدة » بجزأيه أخرج بفكرة أعتقد أنها صائبة ، وهى أن الحداثة لا يمكن أن تكون فكرة فحسب ؛ وإنما لا بد أن يتبع الفكرة العمل أو التطبيق أو الممارسة .

ويبدو أننا فكرنا كثيراً – على طول تاريخ الشعر العربى – وعملنا قليلاً ؛ حتى نسينا فى العصور الأخيرة الأفكار نفسها ، ثم انتظرنا حتى اتصلنا بأوربا فأخذنا عنها الكثير من أفكارها . ولا غبار على هذا فالحضارة أخذ وعطاء ، ولكن الغبار كل الغبار على الشعور بالقصور الذى جعل بعضنا يعتقد أن ما جاء به العقل الأوربى فتح ما بعده فتح !

سنرى فى تأملات بن رشيق الصائبة خلاصة لما قد يسمى النظرية الأوربية فى الشعر الحديث ، وسنرى أيضا فى قول ابن رشيق « ليكن الشعر تحت حكمك ولا تكن تحت حكمه » – خلاصة هذه الخلاصة . ولهذا بدأت بتأملات ابن رشيق الصائبة التى استخلصتها من كتابه ، ثم أتبعتها كثيراً من تأملات الأوربيين والأمريكيين والأفريقيين وبعض ممارساتهم . وأرجو أن يحفز هذا العمل غيرى من المهتمين بقضية الشعر الحديث على تطويره وبلورته ؛ فما الشعر « إلا ما علمتم وذقتم » إذا صح أن نحور ما قاله زهير بن أبى سلمى عن الحرب !

على شلش

القاهرة : أكتوبر ١٩٧٨

تأملات ابن رشيق الصائبة

فى تراثنا العربى تصور للشعر سبق به العرب كثيراً من الأمم ، وهو تصور جاد ومبكر يطلعنا على مدى ما كان عليه أصحابه من استنارة وحساسية وذوق على الرغم مما شاع فى تربيتنا الأدبية من مغالاة فى تبسيط الأمور إلى حد إفساد الذوق ، وعلى الرغم أيضاً مما شاع على صفحة إبداعنا ولاسيا فى عصور الانحطاط من ركاكة فى التعبير وقحط فى الفكر ؛ فما أكثر ما ربِّينا على تصورات مفسدة للذوق مثل قولهم : إن الشعر هو الكلام المنظوم المقفى !

غير أن هذا التصور الجاد المبكر لم يتح له – للأسف – أن يشيع ، وأن يتمكن من أذواقنا حتّى يتطور بها ومعها ، ولم يتح له أيضا إلا نادراً ومؤخراً – من يتوفر عليه بالدرس والتنظيم والتنظير . وكأنما ينطبق علينا ما قاله الجاحظ عن اللغة العربية حيث بلغت الأمصار وراح أهلها : « يتكلمون على لغة النازلة فيهم من العرب ، ولذلك تجد الاختلاف فى ألفاظ أهل الكوفة والبصرة والشام ومصر »[1] : أى كما يقول الجاحظ أيضاً : « قد يستخف الناس ألفاظاً ويستعملونها وغيرها أحق بذلك منها ! والعامة ربما استخفت أقل اللغتين وأضعفها ، وتستعمل ما هو أقل فى أصل اللغة استعمالاً ، وتدع ما هو أظهر وأكثر ! »[2] . ذلك ما فعلناه خلال عصور طويلة حين رحنا نستخف مفاهيم وتصورات ركيكة عن الشعر ، واستعملنا ما هو أقل فى أصل الشعر استعمالاً وتركنا ما هو أضوأ وأجود !

وربما كان من نتيجة ذلك أن ما هو سليم وسديد قد أهمل وأغفل . ومع ذلك فكثير من كتب التّراث القديمة حافل بالغث والسمين معاً ، وليس على قارئها إلا أن يكتشف بنفسه وأن ينقب عن السليم والسديد ؛ حتّى يستخرجه من ركام الغث وغابات الثرثرة . وهذا ما سنحاوله هنا مع كتاب مشهور من كتب التّراث ، وهو كتاب « العمدة فى محاسن الشعر وآدابه لابن رشيق القيروانى »[3] .

وما نريد أن نكتشفه فى هذا الكتاب هو ذلك التصور الجاد والمبكر للشعر ، وهو تصور لا يمت لابن رشيق القيروانى وحده بمقدار ما يمت لعقلية عامة وذوق عام فى عصره ؛ وإنما يتمثل

---

(١) البيان والتبين : تحقيق وشرح حسن السندوبى ، ط١ ، القاهرة ، ١٩٢٦ ، ج(١) ص٣٣ .

(٢) المصدر نفسه ص٣٤ .

(٣) تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد . ط١ . مطبعة حجازى . القاهرة ١٩٣٤ .

فضل ابن رشيق فى أنه قام هو نفسه بما نقوم به الآن فى كتابه مع فارق واحد هو أنه جمع وأجلى وتخير مادة كتابه من العديد من الكتب التى سبقته أو عاصرته ، كما أنه كشف عن ذوقه الرفيع بهذا الاختيار للآراء والتصورات الخاصة بالشعر ، على حين أننا سنكتفى هنا بكتابه وحده باعتباره من أشهر الكتب العربية القديمة التى تخصصت فى الشعر .

وسنحاول السير فى الكتاب بجزأيه بحيث نتوقف عند الحديث والعصرى فى آرائه وأفكاره القديمة ؛ لنستخلص إطاراً عاماً لتصور بن رشيق وفهمه للشعر :

يروى ابن رشيق عن حسان ابن ثابت هذا البيت :

وإنما الشعر لب المرء يعرضــه　　على المجالس إنْ كَيْساً وإن حمقا

(ص٩٦)

ومعنى البيت ببساطة أن الشعر معنى قبل أن يكون لغة أو صورة أو موسيقى ، وقبل أن يكون قائله حكيماً أو معتوها ، وهذا ما أخذت به واستقرّت عليه النظريات النقدية الحديثة فى أوربا أو غيرها . يقول بن رشيق موضحاً بما لا يحتاج إلى تعليق :

وإنما سمى الشاعر شاعراً ؛ لأنه يشعر بمالا يشعر به غيره ، فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه ، أو استظراف لفظ وابتداعه ، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعانى ، أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ ، أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر – كان اسم الشاعر عليه مجازاً لا حقيقة ، ولم يكن له إلا فضل الوزن ، وليس بفضل عندى مع التقصير (٩٩) .

غير أن المعنى لا يمكن أن يكون وحده قوام الشعر والإشاركه النثر فى ذلك ، وهذا ما يفطن إليه ابن رشيق حين يقول :

« الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء وهى : اللفظ والوزن والمعنى والقافية ، فهذا حد الشعر » (ص١٠١) : أى أنه لا بد من القصد إلى الشعر حتّى لا يحسب من الشعر مايأتى موزوناً فى القرآن أو غيره ؛ مما اتزن فيه الكثير . وهذا منطق سديد فى الحقيقة لم يتوصل إليه أحد من المشرعين للشعر فى الثقافة الأوربية ، ويشكل فى الوقت نفسه فارقاً حاسماً بين الشعر والنثر . وقد بلغ من سداده أنه قدم النية على باقى عناصر الشعر التى يحتل المعنى المركز الثالث فيها .

وقبل أن يفصل ابن رشيق القول فى هذه العناصر أو المقومات يطرح قضية على جانب كبير من الأهمية ، وهى قضية ثقافة الشاعر أو الخبرة بالحياة والخبرة بالشعر معاً ، مما طرحه نقاد القرن العشرين فى أوربا مثل إزراباوند وإليوت . يقول القيروانى وهو يمضى فى إلحاحه على المعنى :

« والبيت من الشعر كالبيت من الأبنية : قراره الطبع وسمكه الرواية ، ودعائمه العلم وبابه الدربة ، وساكنه المعنى ، ولاخير فى بيت غير مسكون » (ص٩٧) :

أما الطبع فالقيروانى يفرق فى كتابه بين الشاعر المطبوع والشاعر المصنوع أو بين الشعر المطبوع والشعر المصنوع .

وأما العلم والدربة فهما صنوا الخبرة بالحياة والخبرة بالفن (الشعر) ، وهما معاً يشكلان مرادفاً للثقافة . ولأن الشعر على هذا النحو فن صعب وطويل سلمه كما يقول الشاعر فإن ابن رشيق لا يغفل عن الإشارة إلى تلك الصعوبة بما يرويه من قول القائل : « عمل الشعر على الحاذق به أشد من نقل الصخر ! » .

ويعود ابن رشيق إلى مناقشة مقومات الشعر السابقة فيقول عن علاقة أولها بثالثها : أى علاقة اللفظ بالمعنى :

« اللفظ جسم وروحه المعنى ، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم : يضعف بضعفه ، ويقوى بقوته ، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصاً للشعر وهجنة عليه . . . وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان للفظ من ذلك حظ أوفر . . . ولا تجد معنى يختل إلا من جهه اللفظ ، وجريه فيه على غير الواجب قياساً على ما قدمت من أجواء الجسوم والأرواح ، فإن اختل المعنى كله وفسد بقى اللفظ مواتاً لا فائدة فيه ، وإن كان حسن الطلاوة فى السمع ، كما أن الميت لم ينقص من شخصه شىء فى رأى العين إلا أنه لا ينتفع به ولا يفيد فائدة . وكذلك إن اختل اللفظ جملة وتلاشى لم يصح له معنى ؛ لأنا لا نجد روحاً فى غير جسم ألبتة » (ص١٠٣ – ص١٠٤) .

أليست علاقة اللفظ بالمعنى هنا مساوية لما نقوله بالمصطلح الحديث : علاقة الشكل بالمضمون ؟ لقد ألح القيروانى كما رأينا على التحام الشكل بالمضمون وأكد ما بينهما من تكامل واتحاد ضروريين . وها هو ذا قد حسم منذ نحو ألف عام قضية شغل النقد الحديث بها عندنا وعند غيرنا على السواء . غير أننا نحب قبل الانتقال إلى قضية أخرى أن نتوقف قليلاً عند عبارتين :

أما العبارة الأولى فتقول : « شر الشعر ما سئل عن معناه » (ص١٧٥) وليس معنى ذلك كما قد يخيل إلينا لأول وهله أن المعنى فى بطن الشاعر كما قال البعض ، ولكن معناه فى الحقيقة الحسم الواضح لا ستقلال الشعر عن النثر ، وتعبير عما قال به المحدثون فى أوربا وأمريكا من أن القصيدة « تكون » ولا « تعنى » : أى أن لها كياناً واضحاً ومستقلاً لا يحتاج إلى التفسير بمقدار ما يحتاج إلى محاولة الاستجابة .

وأما العبارة الأخرى فتقول : « ليكن الشعر تحت حكمك ، ولا تكن تحت حكمه »

(ص١٨٤) ، وهذا بدوره مبدأ نقدى ألحّ عليه المحدثون حين نادوا بضرورة سيطرة الشاعر على أدواته والتمكن منها ؛ حتى لا تستعبده ، فيضطر أمام حاجات الوزن وضروراته مثلاً إلى الحشو والثرثرة .

ذلك ما يتضمنه الجزء الأول من هذا الكتاب ، أما جزؤه الآخر فيتضمن عدداً آخر من القضايا التى لم يتطرق الفساد إلى أحكامها عبر ألف عام أو نحو ذلك ، لأنها أحكام جاءت وليدة الخبرة العربية الطويلة بالشعر قبل ابن رشيق .

يقول القيروانى عن التكرار فى الشعر لفظاً أو معنى :

« اكثر ما يقع التكرار فى الألفاظ دون المعانى ، وهو فى المعانى دون الألفاظ أقل ، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعا فذلك الخذلان بعينه ، ولا يجب للشاعر أن يكرر اسماً إلا على جهة التشوق والاستعذاب ، إذا كان فى تغزل أو نسيب أو على سبيل التنبيه به والإشارة إليه بذكر . . . أو على سبيل التقرير والتوبيخ . . .أو فى معنى التكثير . . . أو على جهة الوعيد والتهديد إن كان عتاب موجع . . .

وأول ما تكرر فيه الكلام باب الرثاء لمكان الفجيعة وشدة الفرحة التى يجدها المتفجع ، وهو كثير . . . أو على سبيل الاستغاثة وهى فى باب المديح . . . ويقع التكرار فى الهجاء على سبيل الشهرة ، وشدة التوضيع بالمهجو » (ص ٧٠ – ٧٥) .

وهذه نظره سديدة للتكرار فى الشعر ، ولكننا سرعان ما نلتقى بعد ذلك وقضية أخرى على جانب كبير من الأهمية ، وهى قضية الوحدة العضوية فى القصيدة التى شغلت نقاد مدرسة الديوان عندنا وغيرهم فى مطلع هذا القرن على حين أنها كانت مطلباً نقدياً عربياً قديماً على الرغم من المحاولات الكثيرة للتملص منها . وهى أيضاً قضية متصلة فى الأساس بالقضية الأم السابقة ، أعنى قضية الوحدة بين الشكل والمضمون . ولقد رأينا كيف وقف القيروانى من قضية الشكل والمضمون داعياً إلى اتحادهما ؛ فلا غرابة أن نراه الآن مؤيداً للوحدة العضوية فى القصيدة : فقد نقل عن الحاتمى قوله : « من حكم النسيب الذى يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجاً بما بعده من مدح أو ذم ، متصلا به ، غير منفصل عنه ؛ فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان فى اتصال بعض أعضائه ببعض ، فتى انفصل واحد عن الآخر وباينه فى صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخون (تنقص) محاسنه ، وتعفى معالم جماله ، ووجدت حذاق الشعراء ، وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون من مثل هذه الحال احتراساً يحميهم من شوائب النقصان ، ويقف بهم على محجة الإحسان » (ص ص ١١١ – ١١٢) .

هذه خلاصة نظرية لرجل ولد فى أواخر القرن الرابع الهجرى ومات فى أواسط القرن الخامس .

ولئن قيل : إن ابن رشيق قد جمع هذه المبادئ والملحوظات ، وأنه صهر كثيراً من الآراء النقدية السابقة عليه دون الإشارة إلى مصادرها – إن ذلك كله لا يعنينا هنا فى الحقيقة بمقدار ما يعنينا أن نؤكد ما سبق أن أشرنا اليه من أن هذه التأملات هى حصيلة النظرة النقدية العربية السابقة على القيروانى من جهة ، وأنها تدل فى الوقت نفسه على ثقافته وحسن ذوقه وحساسيته البصيرة بالسديد والصائب من الرأى ، على الرغم من أن الكتاب نفسه قد اشتمل على كثير من الحشو والآراء الفجة أو – على الأقل – الآراء التى لم تتجاوز عصرها ؛ لتعيش بعده .

وليس يعنينا كذلك إلا أن نلقى الضوء على هذه الآراء باعتبارها سديدة وجادة بشكل مبكر ، وأنها سبقت الكثير من الآراء التى كدح العقل الأوربى فى سبيل التوصل إليها وإقرارها فى هذا القرن . وربما يكون العقل الأوربى قد احتك بهذه الآراء نفسها أو بتفسيرات لها : إما بشكل غير مباشر عن طريق الأندلس ، وإما بشكل مباشر عن طريق ابن رشيق الذى يروى تاريخه أنه هاجر هو نفسه فى أخريات حياته إلى صقلية حيث مات بها بعد نكبة القيروان .

رأى فى الشعر

منذ سنوات قليلة قرأت أقصر مقال يمكن أن يكتب عن فن شديد العراقة مثل الشعر . كتبه هارولد ملفين الأستاذ بالجامعة الشمالية الشرقية بالولايات المتحدة ، وجعله مفتاحاً لقارئ الشعر فى كتاب ببليوجرافى معروف تصدره سلسلة « منتور » الأمريكية . ولأهمية هذا المقال القصير جداً أحب أن أنقله هنا بنصه ، وترجع أهميته فى نظرى الى أنه يلخص مايمكن أن نسميه النظرية الشعرية الحديثة ، وقد زودته بالهوامش والتعليقات اللازمة .

يقول ملفين :

ذكر إدوين أرلنجتون روبنسون[٤] أن الشعر « غير قابل للتعريف » ، ولكنه لا يحتمل اللبس فى النهاية وعدم احتماله للبس أمر راجع إلى أنه قد ظل دائما على ولاء – لا انحراف فيه – لطبيعته الأساسية الخاصة . أما عدم قابليته للتعريف فأمر مرده إلى أنه استجاب لعملية تجريب لا نهاية لها : فالشاعر يجهد نفسه ، ويلح على تصوير الحياة وتقديمها بلغة الحق والجمال . وهو متيقظ منتبه أبداً لاكتشاف أشكال ووسائل جديدة للتعبير ، حتى يجعل تصويره للحياة ملائماً ودالاً ذا معنى ، ومن ثمة يسهم فى إثراء تراثنا الشعرى .

ولعل التقنيات (فنون التناول والأداء الشعرى) التى تبناها شعراء محدثون من أمثال ديلان توماس أو ت . إس . إليوت تبدو غريبة ومحيرة بالنسبة لقارئ مشبع بتراث هومير ودانتى وشكسبير . ولو أن القارئ تذكر أن هذه التجارب التى تثبت أنها تجارب شعرية بشكل أساسى . هى وحدها التى ستعيش – لأمكنه أن يستمتع بمغامراته مع الشعراء الجدد .

ويسود اليوم سوء فهم خطير بالنسبة للشعر ، وقد أدركه إرشيبالد ماكليش[٥] حين أشار الى أن القصيدة ينبغى أن تكون ، لا أن تعنى . وبعبارة أخرى فالقصيدة تنتمى لتجربة ، ولا تنتمى لشرح أو تفسير . والشاعر لا يحاول أن يدبج ما يجوز أن يدبج فى النثر بسهولة . فهو يقول

---

(٤) شاعر أمريكى (١٨٦٩ – ١٩٣٥) يغلب عليه الاتجاه إلى الشعر المرسل والقصصى .

(٥) شاعر أمريكى معاصر (١٨٩٢ –) ينتمى إلى مدرسة التجديد التى قدمت شعراء كإزراباوند وإليوت وديلان توماس .

ما لا يمكن للنثر مطلقاً أن يأتى بمثله . وليس الفرق بينهما - أى بين النثر والشعر - فى مسألتى القالب Pattern أو المجاز Metaphor وإنما هو فرق فى طريقة التفكير والإحساس : ذلك لأن الشاعر حين يعبر عن « اللانهائى بلغة النهائى » فإنه يفكر بطريقة شعرية ، وسيلتها الرموز . فلسنا فى حاجة إلى أن نحلل هذا البيت :

« اجابتى ،

لا تزال سيفاً مصلتاً فى وجه سماء تتداعى » .

بمقدار مانحن فى حاجة الى أن نفهمه فحسب : ذلك لأنه ينبغى علينا أن نعيش القصيدة بلغة أسلوبها الخاص فى التعبير[٦] .

لقد أبلغنا روبرت فروست [٧] أن القصيدة « تبدأ بالسرور وتنتهى بالحكمة » وهى تؤدى الى نتائج عظيمة عقب أول سرور ينشأ من الاستهلاك ، ذلك لأن الشعر يضعنا فى مواجهة الحياة بتجربة تنتهى بالحكمة ، دون أن يعظنا كما يقول فروست .

وسواء انطلقنا نحو الفجر مع تليماخوس ، أووقفنا مع دانتى وفرجيل ، عندما يعودان ويتطلعان ببصريهما إلى النجوم بعد النزول إلى الجحيم ، أو أنصتنا إلى صوت وردزورث الرزين وهويذكرنا بأن « العالم فوق طاقتنا » - فإن قوامنا ينمو ، وهذا النمو هو الحكمة .

إن الذين فرغوا على التو من قطف العنب من الكرمة الغنية العظيمة « لتراثنا الشعرى يعرفون ألوان السرور التى تنتظر المبتدئ الذى قديكون خالى الوفاض إلا من قلب صادق ورغبة فى أن يحب ويعجب ، ومن الممتع أن نفكر مرة أخرى فى قراءة الأبيات التالية للوهلة الأولى :

المجد لله من أجل الأشياء المنقطة .

من أجل السموات ذات اللونين كبقرة مرقشة . »

وذلك كى نُلِمَّ بكل مافى عالم هوبكنز[٨] من عبقرية أخاذة ، أو أن نقف خاشعين صامتين مع هكتور وهويشرف من جدران طروادة على الإغريق الصاخبين ، فسيان عدنا إلى القراءة أو قرأنا للمرة الأولى : ذلك لأن كلا الأمرين تجربة بديعة .

وعندما تشتد توترات العالم وتغدو لا تطاق ، وعندما « تكسوا لأشجار وجه الغابة » ، وعندما

---

(٦) معنى ذلك أن الشعر يخلق عالمه الخاص به ، ولا يقاس بقوانين خارجة عنه . فالقصيدة كيان خاص له قوانينه الخاصة النابعة من ذاته . وهذا المفهوم فى إنشاء الشعر وتذوقه يعارض المذهب الذى دان له شعراء الإنجليز فترة طويلة فى العصر الحديث ، وهو مذهب دعمه الناقد ماتيو ارنولد ولخصه فى قوله : إن الشعر - فى أساسه - نقد للحياة .

(٧) روبرت فروست (١٨٧٤ - ١٩٦٣) شاعر أمريكى من أعلام المدرسة الحديثة التى تهتم بالمجاز والصورة .

(٨) جيرارد مانلى هوبكنز (١٨٤٤ - ١٨٨٩) شاعر أمريكى غزير المادة تنبه له كثيرون من الدارسين مؤخراً .

تختفى النجوم وتكف عن الضياء – فإن القلب — عندئذ – ينهل من الشعر ، مثلما تنهل من نبع خفى المياه المنعشة ، كى يعود الى الصراع أقوى مما كان ، وأحكم فى اتجاهه إلى الانتعاش .

وليس الهدف من ذلك هو الهرب من الحياة . وإنما الهدف هو معاودة اكتشاف أهمية الأشياء ودلالاتها . فالشعر حين يصور الإنسان فى شتى مظاهر نشاطه ، يعود فيؤكد الحقيقة العظيمة التى تقول إن الإنسان لا يعيش بالخبز وحده .[٩]

---

(٩) عن : Good Reading, Mentor Books, New York 1952, P 113

الشعر والشاعر

كثيراً ماتكون مقدمات الشعراء لدواوينهم ومجموعاتهم الشعرية حافلة بالآراء والملاحظات والمعلومات التى تفيد المتذوق والدارس على السواء.

والحق أن شعراءنا العرب قلما اعتنوا بتقديم إنتاجهم برغم أن كثيرين منهم – من المحدثين خاصة – لجئوا إلى النقاد أو الأصدقاء ليتولوا عنهم مهمة التقديم والدراسة. وأحسب أنه من الأهمية للمتذوق والدارس – أن يقدم الشعراء إنتاجهم بأنفسهم، فهم وحدهم الذين يملكون قدرة إلقاء الضوء على عالمهم الشعرى الذى لا يشاركهم فى خلقه أحد. فما أجدر شعرائنا بمراجعة أنفسهم حين يجمعون إنتاجهم بين دفتى ديوان وماأحوجنا – متذوقين ودارسين – إلى معرفة الظروف التى أحاطت بولادة تجاربهم، وشاركت فى تكوينها وولادتها زماناً ومكاناً، وكذلك فهمهم للشعر ووظيفته!

والمقدمة التى سنطالعها بنصها بعد قليل كتبها الشاعر الإنجليزى المعاصر سيسيل .د. لويس لمجموعة من مختارات شعره، وفيها يسرد بتواضع كبير كثيراً من الآراء فى الشعر ونقده، وهى آراء مفيدة فى الوقت نفسه، وتكشف عن حس نقدى مرهف لدى الشاعر.

وقد ولد الشاعر فى عام ١٩٠٤ لأبوين يجمعان بين الدماء الإنجليزية والأيرلندية، وأنهى دراسته العالية فى أكسفورد، وعمل ناظراً لمدرسة، لكنه مالبث أن استقال، ليتفرغ للكتابة فى عام ١٩٣٥.

وقد كتب – بالإضافة إلى الشعر – عدداً من كتب الأطفال والروايات البوليسية باسم مستعار هو: نيكولاس بليك.

كما ألف عدة كتب أحدثها كتابه «الصورة الشعرية» وهو محاضرات ألقاها فى كامبريدج عام ١٩٤٦.

هو يعمل حالياً مستشاراً أدبياً لإحدى دور النشر الإنجليزية، وعضواً فى عدة جمعيات للأدب والشعر.

يقول لويس :

طلب منى الناشر[١٠] أن أكتب مقدمة لهذه المجموعة من قصائدى المختارة . وليس لدى ما أقوله حول طريقة اختيارها سوى أنها اختيرت – بنسب متساوية إلى حد معقول – من مؤلفاتى الباكرة التى أصدرتها دار هوجارث ، وكذلك من مؤلفاتى التى أكثر حداثةً من هذا التاريخ التى أصدرتها دار جوناثان كاب . وقد ضمت الأخيرة أولاً فى المجموعة الحالية متبوعة بقصيدتين قصصيتين ظهرتا فى منتصف أواخر الثلاثينيات ، مع بعض قصائدى الباكرة فى القسم الثالث .

وليس فى مقدورى أن أحدد إلى أى مدى « تمثلنى » هذه المجموعة ، ولا أن أعين : هل تمكن القارئ من « تتبع مراحل تطور الشاعر » أو لا ؟ ذلك لأننى عندما عدت الى شعرى الذى نظمته فى السنوات العشرين الماضية صدمنى –كما صدمنى من قبل – افتقاره إلى التطور : بمعنى أن مرحلة شعرية تنبع من مرحلة سابقة ، مؤدية بالضرورة إلى مرحلة تالية أى أن تكون كلها متناسقة بدرجة كبيرة ، وشديدة التوافق مع المواضعات النقدية ، وهذا ما ليس هنا .

غير أن شعرى يبدو لى سلسلة من البدايات الطازجة أكثر مما يبدو خطا مستمرًّا ، وبإمكانى أن أرى التغير : إننى أتغير لكننى أرجو ألا أخبو وأتحلل ، فإنتاجى الأخير يمثل – قدر مايجوز لى الحكم – قسطاً طيباً أكثر تنوعاً ، إن فى الموضوع ، وإنْ فى الشكل ، وكذلك يمثل استجابة أكثر حسية ، ومرونة أعظم فى السطر الشعرى ، إذا قيس بإنتاجى الباكر .

وليس شك فى أن هذا مرده – جزئياً – الى أن اهتماماتى قد تغيرت ، وربما لأن مجال عاطفتى قد اتسع ، وليس من بأس فى الوقت نفسه أن أخبر القارئ بأن شعرى – فى رأى بعض النقاد – قد ساء وفسد – منذ الأيام الأولى « لمدرسةالوعى الاجتماعى »[١١]– وتحول إلى معاداة المجتمع ، أو إلى انشغال اجتماعى بالماضى والأشكال التقليدية ، بدرجة ما .

والحق أنه قد أصابنى تغير فى الشخصية ، وليست تلك الأشعار فى الغالب هى النتاج الفورى المباشر لهذه التغيرات ، فالذى حدث – مهاوسعنى القول – هو أننى مررت بتجربة عنيفة وعميقة قذفت – كالبركان – بطبقات من ماضىّ لم تكن فى متناول يدى من الناحية الشعرية حتى ذلك

---

(١٠) سلسلة البنجوين ١٩٥١ . والمجموعة مقسمة إلى ثلاثة أقسام : قسم غنائى وتأملى من ١٩٣٧ – ١٩٤٧ ، وقسم ثان يشمل قصيدتين ، ثم قسم أخير غنائى وتأملى أيضاً من ١٩٢٩ – ١٩٣٦ .

(١١) يشير الشاعر إلى ما يسمى فى الأدب الإنجليزى أيضاً باسم المدرسة الحديثة التى ظهرت فى ثلاثينيات هذا القرن ، وكانت تهتم – فيا تهتم – بالعامل الاجتماعى فى نشوء الأدب وتلقيه .

الحين ، مثال ذلك : أنني وجدت نفسي إبان الحرب الماضية قادراً على استخدام صور فى شعرى –لأول مرة – من عهد طفولتى .

وقد تحتاج المادة الجديدة التى انقذفت ، والمعالم الجديدة التى تظهرها الحياة بتأثير التجربة البركانية – إلى قصيدة من نوع جديد . وهنا يظهر التغير فى التكنيك (فن المعالجة والأداء) فلو أن الشاعر – كما أصبح ييتس[١٢] – شاعر أصيل – فإن هذا التغير سيكون نشاطاً واسع النطاق بين خياله ومادته الجديدة ، ولو أنه – مثلى – كاتبٌ مازال واقعاً تحت تأثير الشعراء الآخرين فسوف يجد فى الغالب أنه استخدم – بوعى كثر أم قل – شاعراً آخرْ ليكون وسيطاً بين مادته وخياله .

ولقد تأثرت – أنا نفسى – من ناحية التكنيك بشعراء مختلفى المشارب والأذواق من أمثال ييتس ، وورد زورث ، وروبرت فروست ، وفرجيل ، وفاليرى ، وو . هـ . أودن ، وهاردى ، كما مكننى هؤلاء من تنقية أفكارى : ذلك لأنهم أتاحوا لى الوسائل التى مكنتنى من أن أقول ما كنت أريد قوله .

وليس من اللازم أن تكون القصيدة المعطاة أى الناتجة من التأثر قصيدة مطروقة أو مستعملة . وأحسب أن من الممكن لقارئ ذى أذن حساسة ووجهة نظر منزهة عن الهوى عارف بشعر هاردى[١٣] أن يضع يده على الاختلاف أو المشابهة بين قصيدة لى – بتأثيره – وأخرى لهاردى نفسه .

غير أن هذا ليس هو المقصود . فالمهم أنه ينبغى على القارئ أن يصبح على دراية بصفة التفرد فى قصيدة ما ، وكذلك مشابهتها العائلية : فينبغى عليه كى يتحقق من تفردها – وهى الصفة التى تجعلها مختلفة عن كل قصيدة عداها – أن يستجيب لها مباشرة وتلقائياً ، وبشكل إيجابى : ذلك لأن من العتة القول بأن شرط ولوج عالم قصيدة جديدة هو أن نتسلح بجميع الادوات التى استجدت فى النقد ، وأن نطلب من هذه الأدوات أن ترشدنا إلى الطريق الواجب سلوكها إزاء القصيدة إنْ إعجاباً وإن نبذاً ، ويستوى فى ذلك أن نطبق هذا المبدأ ونذيع تطبيقه .

فما ينبغى علينا هو أن نكون قادرين على الاستمتاع قبل أن نكون قادرين على تعلم التمييز وإقامة الفواصل .

والقيمة الرئيسية للنقد بالنسبة للقارئ العادى هى أن يعمق فهمه للقصيدة التى يستجيب لها بالفعل ، وذلك عن طريق الإشارة إلى مشابهتها العائلة – واقترانها بالقصائد الأخرى من ناحية

(١٢) وليم بتلر ييتس (١٨٦٥ – ١٩٣٩) شاعر آيرلندى معروف ، فاز بجائزة نوبل للأدب فى عام ١٩٢٣ .

(١٣) توماس هاردى (١٨٤٠ – ١٩٢٨) روائى وشاعر إنجليزى معروف .

الأسلوب والتفكير والتجربة ، وكذلك مكانها فى التراث .

غير أن التراث ليس متحفاً للآثار : فهو بمثابة حركة مرور ذات طريقين . فالشعراء الشوامخ الذين يضيفون إلى التراث ويثرونه لا يفتحون الطريق أمام شعر جديد فحسب ، ذلك لأن إنتاج الشعراء الذين هم أدنى منهم فى الدرجة الذين يتأثرون بهم يلقى الضوء على انتاجهم وينيره ويعكسه من جديد . ومن ثمة لا ينبغى علينا أبداً أن ننظر إلى الشعر الحديث « باعتباره شيئاً يعيش فى فراغ ، أوشيئاً بدأ فى عام ١٩٠٠ أو ١٩١٧ و١٩٣٠ ، فكل قصيدة جيدة قد نمت وتولدت من مزيج من حصيلة الشعر كله منذ أن كتب ، تماماً مثلما حدث بالنسبة لكل شاعر أصيل ، إذ اتهم فى عصره كما يتهم الشعراء اليوم — بالغموض وتحطيم القواعد ، وازدراء التراث والاستهزاء به . وما الشعر الحديث إلا كل قصيدة ما زالت تحتفظ لنا بمعنى باق ، سواء كتبت فى السنة الماضية أم منذ خمسة قرون خلت .

وما من عصر خلا من أناس يثرثرون حول شعر معاصريهم ومابه من ركاكة وسقم وغموض ، ومن آخرين يعدونه أعلى ذروة بلغتها المأثرة الشعرية ، ومن ثمة لم تخل كل العصور من أناس آخرين يقفون فى وجه الشعراء مبينين لهم ماينبغى عليهم أن يكتبوه ، وماينبغى عليهم أن يتخذوه من سلوك فى حياتهم .

وقد تؤدى هذه المضايقات إلى قدر معين من الخسارة بشكل مؤقت ، لكن الزمن كفيل بعلاجها وتمييز الغث من السمين . وفى الوقت نفسه ينبغى على كل شاعر أن يمضى فى الكتابة وأن يواصل كل ما بوسعه من تجويد ، وأن يتعلم من أخطائه ، وأن يكف عن الانشغال بقامته ورتبته فى [١٤] إمارة الشعر (لأنه لامجال للمنافسة والتسابق) ، وأن يصبح أكثر إستغراقاً فى أداء الواجب الفورى الذى ينبغى أن يركز عليه اهتمامه تمام التركيز .

لقد ذكر روبرت فروست أن القصيدة « تبدأ بالسرور وتنتهى بالحكمة » ويصدق هذا بطريقة ما على الكاتب أيضاً ،فالشعر وظيفة وعادة وسعى وراء الحق ، ونحن نبدأ شباباً لاعدة لنا سوى حب الكلمات ومزاج من لون خاص . ثم نمضى نكتب الشعر ، إذا أردنا أن نمضى فى ذلك ، لأن الأمر قد أصبح عادة أن نلعب بالكلمات ونعتمد عليها فى ترتيب اهتماماتنا وتوجيهها . وحين نجمع التجربة ونكومها فإننا نشرع — إن عاجلاً أم آجلاً — فى إدراك أن كل قصيدة محاولة لتأليف ذاكرتنا ولتفسير هذه التجربة وشرحها وتقريبها من أجل أن نرتوى ذلك لأننا نكتب بغرض أن نفهم أنفسنا . ،لا بغرض أن يفهمنا الآخرون ، ومع ذلك فكلما ازداد نجاح القصيدة فى تفسير

(١٤) لفظ إمارة هنا هو أقرب المعانى — فى لغتنا — للكلمة الإنجليزية التى تعنى الزعامة الدينية .

معنى تجربة الكاتب الخاصة لنفسه ازداد اتساع نطاق « فهمها » فى المدى الطويل .

وشبيه ذلك ما يحرزه القارئ من تقدم . ففى طفولته سيكون صدره قد انشرح بالكلمات والإيقاعات لذاتها ، وفى مرحلة المراهقة – وربما بعد ذلك بسنوات – فإنه إذا طالع الشعر إنما يسعى بشكل أساسى إلى ما يلائمه ويفتش عما يوافقه توافقا شخصياً ! فهو يريد القصيدة التى توافق نوع التصورات التى يحملها للحياة أو التى ستدعم معرفته المجزأة لها .

وما من شك أننا لا نستطيع بأية حال أن نميز الشعر الذى تستقر فى أعماقه الحقيقة الأخلاقية والحسية مالم نكن قد فعلنا وعانينا الكثير . وعند ذاك تكون مظاهر تعاطفنا الأدبى قد تعسرت فى الأغلب ، ومن ثمة يحول مصطلحه غير المألوف بيننا وبين معرفة هذه الحقيقة فى الشعر الجديد حين نراه .

وينبغى على كل من الشاعر والقارئ أن يتصرف تصرفاً عقائديًّا ازاء الحقيقة الشعرية – ونعنى إعادة ترتيب التجربة الإنسانية وإعادة خلقها وتفسيرها من خلال الشعر ، كما ينبغى على كل منهما أن يؤمن بأن فى الحياة أنواعاً معينة من الحقيقة يمكنها أن تتسلل – أو تكتفى بأن تنقل – عن طريق الفن ، وكذلك أن يؤمن بأن الشعر لم ينحه أى فن آخر عن القيام بهذه الوظيفة . وتلك عقيدة عسيرة اليوم . لكن من المحقق أن القصيدة فى كل زمان بما تتلقاه من تسليم القلب والعقل معاً وإذعانهما إليها – تجعلنا نحس بالحياة ، ونزداد قرباً منها أو بعداً ، حتى لو كان ذلك لساعة فحسب . وقد تكون تعميمات كهذه – فى مقدمة – فى غير محلها ، فلست أبغى من القارئ أن يحسب أن القوانين المطلقة يمكن أن توضع وتقرر تنظيماً لكتابة الشعر أو قراءته . أو لم يكن ينبغى – بدلاً من ذلك – أن أصحبه فى رحلة إرشادية مع القصائد التى بوسعه أن يعثر عليها فى كتبى مشيراً إلى مواضع الجمال فيها ومواضع النقص والعيب ؟ .

بوسعى أن أضع عينيه على المواطن التى أتت فيها العاطفة – وهى مستخدمة بشكل فج للغاية – على الثقوب فى نسيج إحدى القصائد ، والمواطن التى ظهرت فيها – بنجاح أكثر – بعيداً عن أن تكون عاطفة شخصية : حيث نجد قصيدة قد شذت – بتأثير التعجل – عن الطريق السوى ، وانحرفت ، وانتهت إلى زقاق مسدود ، أو مكاناً أمدنى فيه شىء ظاهر العفوية – هو الحاجة إلى قافية أو إيقاع ووزن معينين – بخط قام بتحويل سياق القصيدة بأسره إلى الاتجاه السليم . وكان بوسعى أن أبين كيف دار معظم شعرى فى الحقيقة إبان الفترة « السياسية » المزعومة التى مرت بى – حول الحب أو الموت وكيف أن « قافية ووزن » كل قصائدى تقريباً – على عكس المعروف من آراء حول الشعر الحديث ، وعلى عكس مايعتنقه البعض من آراء متخيلة سلفاً – ليسا

دائماً أقل تجريباً في الطبيعة ؛إذ يكونان أكثر تقليدية فى المصطلح ، وكيف أن حقلا أكثر ارتباطاً بالشخصية وأوسع مجالاً فى الصور والتشبيه — قد حل تدريجاً محل الاستخدام المفرط فى الحماسة — وغالباً مايكون فجاً — للبديع « الحديث » وكيف أن خصائص معينة تتخلل إنتاجى بأسره وتحكمه — مثل عبادة البطل ، والخوف ، والحنان ، والذهن المشتت والمعنى السائد لزوال الأشياء ، وكيف أن أموراً مثل السياسة أو ميلاد طفل ، أو حب امرأة ، أو ذكريات الشباب ، أو الفزع من الحرب ، أو وقعها يجرى فيها كلها — أيا كانت البؤرة الظاهرة للحظة — السعى وراء الهوية الشخصية ، والإلزام الذى لاهوادة فيه المفروض على الشاعر من أجل أن يعرف نفسه ، وهذا السعى يمثل خيطاً متصلاً لاينقطع فى كل هذه الأمور ، مع أن أسلوبها قد تغير كثيراً من وقت لآخر بسبب احتياجات تفرضها تجربة جديدة أو عاطفة غلابة .

غير أنه من الأفضل أن يكتشف القارئ لنفسه نقاطاً كهذه ، وهو سيجد الكثير منها قابلاً للتطبيق —بشكل مساو — بالنسبة لأى شاعر آخر على قيد الحياة ، وعلاوة على ذلك فالشاعر ليس أفضل عارض ومفسر لإنتاجه ، لأنه إذا كان ثمة شيء واحد يعلو على حمية التركيز فى كتابة القصيدة فإن هذا الشيء هو المعنى النهائى للانفصال الذى يحس به إزاءها حين يجد أنه قد كتبها وفرغ منها . وليس هذا الضرب من الانفصال على شاكلة الانفصال الذى يكون خاصاً وأصليًا فى الناقد . فالصانع « الشاعر » هو الذى ينبغى عليه — إذ يعرف أن « كل محاولة انطلاقة جديدة كل الجدة ونوع مختلف من أنواع الإخفاق » — أن يتحرر من كل إخفاق من أجل أن يقوم بالمحاولة التالية[١٥]

تأتى بعد هذه المقدمة مختارات الشاعر ، وقد اخترت منها هاتين القصيدتين :

« أبعيد هو الذهاب ؟ »

أبعيد هو الذهاب ؟

- خطوة ؛ لا أكثر .

أمن الصعب أن أذهب ؟

– سلى البرد الذائب ، والريش الدوار .

ماذا يمكننى أن أصحب إلى هناك ؟

– لا خيط ، ولاشعرة .

---

(١٥) عن : The Penguin Poets, London 1951,PP 7-11

ماذا عساى أن أخلف ورائى ؟

– سلى الريح المسرعة ، والنجم المتوارى .

هل سأغيب طويلا ؟

– للأبد ، وليوم واحد .

ولمن أنتمى هناك ؟

– سلى الحجر يجيب ، سلى أنشودتى !

من عساه يقول الوداع ؟

– الجرس الدقاق .

أثمة أحد سيفتقدنى ؟

– هذا ما لا أجرؤ أن أجيب عنه . عجلى ياوردتى . وقبليى .

الألبوم

أراك طفلة ،

فى بستان يؤوى البراعم وأوقات اللهو ،

تصغين كما لوكان خدعك خيال ،

يطوف فيما وراء عمرك ، فيما وراء الربيع المزهر .

لقد ذوت البصمة : وعما قريب لن يكون ثمة أثر لذلك الوضع المثير ،

لا ولا للصدى الخفى لصوتى الذى ينادى على البعد :

« انتظرى ! انتظرينى ! »

* * *

ثم أقلب الصفحة ،

فإذا فتاة تقف كسوسنة متسائلة ،

على حافة الماء فى عمر

يهيب بكل مرآة أن تجيبه عما تكون رغبة الفؤاد .

وتجد الجواب فى ذلك الجدول الذى ينزل فيه الوحى الإلهى .

وليس شىء ، سوى الزمن ، يثبت أو ينفى .

لكن ، ليتنى كنت هناك كيما أجازف بتحذير : «الحب ليس ماتحلمين » .

* * *

وفى الصفحة التالية تظهرين .
كما لو توجتك أكاليل غار من الغبطة البرية .
وأنت فى ثيابك يحف بك الصحاب والسواد ،
والعشاق والأصدقاء من حولك كالمخلدين ،
إنهم لن يدوموا ، لا فى المطر ولا فى حرارة الشمس ،
فليس ثمة شيء سوى القش والظلال
إنى أناديك : « لا تعطى هؤلاء المارقين الجذابين ما قد صنع من أجلى » .

* * *

صورة واحدة ناقصة
هى الأخيرة . لعلها تريني شجرة مزقتها وعرّتها
ريح صرصر عاتية أفسدت ظلها العجيبة فى الظهيرة
لكنى أرتعش ، وأنا أتفحص هذه المشاهد
إبان أوجك المسلوب ، كواحد يجب أن يرى فى البللور هلاكاً
لم يستطع قط أن يزيفه - أجل ،
فأنا أيضاً مأخوذ مهزوز صفر اليدين .

* * *

وأطوى المجلد ،
لكنها الماضى ينزلق من أوراقه .
كما يغشانى ،
وأينما نظرت تؤاخذنى أشباح السعادة المارقة .
وفى ساعات استجد هبوبها أراها بجوارى
فتتمتم : « كل ماعشقته هناك قد أزهر من جديد ،
وكل ما افتقدته هناك قد نما ليكون لك » .

الشعر والفكر

هل يمكن أن يوجد فكر شعرى أو شعر فكرى ؟ وهل يمكن وجود الشاعر المفكر ، أو المفكر الشاعر ؟ .

لقد شغلت القضية تفكير باحث إنجليزى يعمل بتدريس الأدب ونقده ، هو : هـ . كومبس ، فأفرد لها فصلاً تحليلياً ذكياً فى كتاب أصدره مؤخراً بعنوان « الأدب والنقد »[١٦] ، وضمنه بضعة فصول أخرى حول الإيقاع والقافية والبديع والإحساس والمصطلح الشعرى .

ويستهل كومبس حديثه عن الفكر الشعرى ، فيوضح القضية بقوله : موضوع هذا الفصل هو التمييز بين وجود الفكر فى الشعر كجهد مساعد فى تشكيل التعبير (بأجمعه) ، ووجود الأفكار ، أو الآراء أو المفاهيم لمجرد كونها جزءاً من الموضوع أو كغايات – أو ما يقرب من الغايات تقصد لذاتها . وذلك كى نبين أن الشاعر الذى يعالج الأفكار ليس بالضرورة شاعراً قوى الفكر ، وكى نشير إلى أن ما نفهمه عن طريق الفكر الشعرى إنما يمتزج فى أبدع صوره بالإحساس والقدرة الحسية على التمييز ، والإدراك . . .

إن الكتابة – أياً كان نوعها –تتطلب شيئاً من الفكر : فمن المحال أن نكتب أبسط جملة دون شىء من الفكر . غير أن الفكر الذى يهمنا خارج الاعتبارات الاجتماعية والنفعية (كالذى يحدث فى معظم ما نكتبه من خطابات ، وما نطالعه من صحف) – هو الفكر الذى يستقر فى أذهاننا بقوة معينة لها عمقها ودهاؤها ، وهذا الضرب من الفكر له صفات تجعله أكثر من أن يكون عرضاً للموضوع والدهاء ، ككلمة استخدمت هنا بعجل بتحذير مؤداه أن المؤلف بوسعه أن يسود صفحاته بأكثر الأفكار صعوبة على الفهم ، ولكنه لا يكون مؤثراً ككاتب فرد ، بل لعله يكون ساذجاً كمفكر : ذلك لأن المجادلة ليست بالضرورة تفكيراً خاصاً ينتمى لفرد بعينه . . وما لم يكن الفكر جزءاً مكملاً لحساسية الكاتب : أى أنه إذا لم تكن أفكاره وآراؤه جزءاً مكملاً للوحدة العضوية فى عمله ، وإذا لم يكن لها جذورها فى تجربته الخاصة ، وفى حياته الخاصة – فإنها قد لا تصبح أكثر من معرض لبضاعته الذهنية ، أياً كانت براعتها بل وذكاؤها .

وإذ يضع كومبس القضية على هذا النحو المعقول فإنه لا يلبث أن يشير إلى البديهية التى تجعل

(١٦) H. Coombes: Literature And Criticism A Pelican Book, 1963, PP 64-87.

to: www.al-mostafa.com

من غير الضرورى أن ينحاز متذوق الشعر إلى الموقف الفكرى أو المذهبى لهذا الشاعر أوذاك : فالأساس هو التذوق دون ما أى اعتبار : أى أن يكون المتذوق قادراً على التذوق قبل أن يكون قادراً على التخاصم والمجادلة : فمن رأى كومبس أن من أفضل الأمور التى يمكن أن يبذلها لنا الأدب أن يعلمنا إمكان الإخلاص فى أولئك الذين يصدرون عن معتقدات مختلفة عن معتقداتنا ، وأن يوضح لنا عدم الحكمة فى ربط أنفسنا بعجلة « النتائج النهائية » التى ينتهى إليها الأديب ربطاً يغالى فى الصرامة والشدة ، ثم يسوق رباعية من الشعر الإنجليزى القديم مجهولة الاسم والنسب تقول كلماتها :

الطبيعة تطلعك على غابة ،
ومعابد الإنسان المنقوشة بديعة ،
فأيهما فى نظرك يستحق التقدير أكثر من سواه :
الجهد الإنسانى أم الرغد الإلهى ؟

وهذه الرباعية توضح حقيقتين جليتين ، كما يقول كومبس ، وتوجه لنا ، وبالرغم أن كلمة « بديعة » تشير إلى وجهة نظر أيضاً أو إلى موقف من الحقيقة ، ومع أن السؤال قصد به أن يدفعنا إلى التفكير فإن الأبيات نفسها ليس فيها ما يجعلنا نطلق عليها فكراً شعرياً : ذلك لأنها شديدة الصراحة والوضوح ، وهى ليست إلا تعبيراً اتخذ شكل الشعر عن فكرة قابلة للفهم والتصور الذهنى ، بل إن الفكرة نفسها مما يقبل المناقشة والرد . وعبارة « فى نظرك » لها وقع حى إلى حد ما وعملى كذلك ، لكن بغض النظر عن الفكرة نفسها باعتبارها خارج موضوعنا فإننا قد نتساءل : هل الإحساس قد أكد لنا أن المؤلف اضطر إلى وضع الفكر فى الشعر ، بل وأرغم على ذلك ؛ لأن للشعر حركة مسطحة إلى حد ما وهندسة شديدة إلى حد ما وقالب شديد التناسق والترتيب ؟ والشعر – مع هذا – ليس على شىء من الادعاء قط : فهو يتحلى بفضيلة السلبية المعقولة بكونه لا يحاول أن يؤثر فى متلقيه تأثيراً يقوم على التظاهر « فهو » « مخلص » دون أن يكون ملزماً . لكن إذا أخذنا الرباعية كفكر شعرى فقد يقال : إن الأبيات فاشلة ؛ لأنها شديدة العمومية واللغة مستخدمة كوسيلة مريحة – لا أكثر – لنقل الفكر ، لا كوسيلة لتقوية « فكر » تقوية نابضة بالحياة ، فكرٍ يكون المؤلف قد تمرس به وعاناه معاناة نابضة بالحياة أيضاً .

لكن كومبس يكتشف نصاً آخر للتدليل على رأيه ، ويجده أقرب إلى الفكر الشعرى ، وهو نص مشهور لشاعر مقل مغمور يدعى ريتشارد لفلاس (١٦١٨ – ١٦٥٨) :

الجدران الحجرية لا تقيم سجناً .

ولا القضبان الحديدية تقيم قفصاً ،
فالعقول البريئة والهادئة .
ترى فى ذلك صومعة للتعبد

وهى أبيات أقرب إلى التفكير الشعرى ، لكنها لا تنى بكل ما نتوقعه إذا واجهنا الفكر الشعرى فى أبدع صوره وأرقاها ، وهى تقوم – وبخاصة فى البيتين الأولين – بتقديم تعبير مجازى حى ناطق لفكرة حرية العقل ، ووظيفتها تماثل فى كثير وظيفة العديد من الأمثال والحكم على شاكلة : « الأوانى الفارغة تحدث أكبر ضجة » أو « هيِّئ العلف للماشية وقتما تسطع الشمس » ومعناه أن تغتنم الفرصة قبل فوات الأوان . ومن الجائز أن نوافق على الفكرة ، وأن نسلم بها باعتبارها نصف حقيقة على الأكثر ؛ فالمؤلف يصرح ولا يجادل ، والذى أضنى على الشعر شعبيته وذيوعه هو الطبيعة الغريبة للتصريح ، بل إن الفكرة ليست جديدة كل الجدة : فها هو ذا هاملت يقول « بوسعى أن تحدد إقامتى فى أضيق مكان ممكن ، وعندئذ لا أتورع عن أن أعد نفسى ملكاً على الفضاء اللانهائى ! » . غير أن جدة الفكرة ليست خطراً ، وذلك لأن ما نسعى إليه هو الفكر الشعرى ،وهذا لا يتوقف على جدة الفكرة ، ولكنه يتوقف على قوة الكاتب وقدرته على استعمال الكلمات وشحنها بماقد « فكر فيه بإحساسه » .

على أن كومبس يعتقد أن وظيفة الشعر هى إلباس الأفكار لباساً « جميلاً »فالفكر الشعرى يظهر حين يكون الشاعر قد أحس بالفكرة ، لا لمجرد الانتفاع بها . والشاعر هنا هو الذى يجعل كلماته تكشف النقاب عن الفكرة فى أثناء اطرادها ، ويتم الإحساس بالفكرة عادة خلال كلمات وصورة محسوسة : ذلك لأن التجريد يكون شديد التعقيد والعمومية .

وكومبس يعادى التجريد ، ويشترط فى الفكرة أن تكون حية نابضة ، ويسوق للتدليل على ذلك نصّاً لشكسبير يتميز بصوره الحية المحددة القوية ، وهى صور لا تحدث مفعولاً بمجرد الإيحاء ، ولكنها تحدث هذا المفعول بالتدفق والجريان ، يقول شكسبير فى مسرحيته « الملك لير » :

المرابى يشنق النصاب
داخل ملابس رثة تظهر صغار الرذائل ،
فتختنى الأردية والعباءات المصنوعة من الفراء .

ثم يسوق نصّاً آخر كاملاً للشاعر الآيرلندى الأصل وليم بتلربيتس ، وهو قصيدة بعنوان « الموت »

لا فزع ، لا رجاء ينتاب

حيواناً يموت ،
فالإنسان ينتظر منيته .
فزعاً من كل شيء ، راجياً كل شيء ،
كثيراً مامات .
وكثيراً ما قام من جديد .
إن الرجل العظيم ، فى زهوه ،
إذ يواجه رجالاً مجرمين
يطرح الاستخفاف
على توقف التنفس ،
إنه يعرف الموت حتى النخاع
فالإنسان قد خلق الموت .

وهذه القصيدة القصيرة القوية تتضمن خمس أفكار على الأقل ، لكنها اتخذت ثوب التقريرات بحيث نعدم فيها العثور على صور أو حتى الإيحاء بالصور كما يقول كومبس . ويتمثل نجاح ييتس فى أنه صنع قصيدته من الافتراضات والقضايا المنطقية ، وربما لا يكون هذا عملاً دقيقاً صائباً ، باعتبار أن القصيدة لا تنشأ من الافتراضات والقضايا المنطقية لذاتها : فنحن هنا لا نحس بأن القصيدة تنبع من « عملية التفكير » برغم أنها صنعت من الأفكار ، وبرغم أن للأفكار دلالات وأهمية فى ذاتها . ولكنّ شيئاً آخر هو الذى يؤثر بقوة ، وهو الذى يجعلنا نحس بأننا على اتصال بنوع من الفكر الشعرى ، لا بمجرد أفكار مقررة عامة . وهذا الشيء هو إحساس الشاعر ، وشخصيته ، بالتضامن مع موسيقاه وتمكنه من اللغة . فالألفاظ لها وقعها ، وهى مستخدمة بشكل اقتصادى مركز ، وليس ثمة كلمة زائدة بحيث إذا فصلنا كلمة تداعى لها سائر الكلمات ، فهى جميعاً تخص رجلاً يموج ذهنه من الداخل وشاعراً مرتب الفكر . وفى قلب القصيدة يتمثل الإحساس الذى يذهب إليه ييتس بفكرة الرجل العظيم الذى يواجه أعداءه من المجرمين ، فيحس الشاعر إزاءهم – ويجعلنا نحس أيضاً إزاءهم – بالاستخفاف نتيجة إحساسنا باحتقاره هو لهم .

إن الاتصال والترابط فى عبارة « توقف التنفس » وتقليل أهمية الموت ، وإنه يعرف الموت حتى النخاع ، بالإضافة إلى الوثوق القوى لشجاعة الرجل فى المعرفة – كل هذا مؤثر غاية التأثير : فالموت لا تقلله – فحسب – الطريقة القائمة على التورية فى عبارته « توقف التنفس » ، ولكن

يقلله أيضاً وقع العبارة فى النهاية ؛ إذ توحى بنقص الصلابة . وبالمثل نجد فى عبارة « يعرف الموت حتى النخاع » صورة وحركة تشكلان مفهوماً لشخصية الرجل . وهذا الترابط يؤدى فى السطر الأخير إلى حقيقة تخالف الرأى الطبيعى ، وتتمثل فى أن الموت ليس ضد الحياة ، ولكنه جزء منها ؛ لأن الإنسان هو الذى خلق الموت فى ذهنه ، أما بالنسبة للحيوانات فليس ثمة تصور للموت . ويخلص كومبس إلى أن القصيدة برغم أنها لا تعرض صورة للفكر الشعرى باللغة الحيوية فإن الافتراضات والقضايا المنطقية التى أثارتها تنفذ إلى الوجدان الذى يستجيب لها ؛ ومن ثمة تكون جزءاً مكملاً للتأثير الشعرى العام

وينتقل كومبس إلى عملية التدرج التى تصحب نقل الأفكار عن طريق الشعر ، فيجد أن تدرجها فى قالب الشعر ليس معناه أنها أصبحت شعراً فكرياً ، ثم يأتى بنص للشاعر وردزورث يجد فيه الألفاظ مستخدمة كخدم للفكرة ، وأن الفلسفة تأتى فى الدرجة الأولى يليها الشعر المسكين . ومن ثمة يرى أنه حينما يسود الفكر العام والمجرد فإننا نفتقد صفة الشعر الأصلية . ويشير إلى إلحاح شعراء آخرين كجون دون وجون درايدن على الفلسفة ، وإلى محاولات إليوت الذى يعبر أحياناً عن أفكار عميقة بعيدة عن متناول الفهم ، وينتهى من ذلك كله بأن على الشاعر أن يدع ما لله لله وما لقيصر لقيصر . فحين يريد أن يتفلسف فليفعل ، لكن فى نطاق الشعر وإمكانه المحدود بأسس معينة أهمها العاطفة والتجربة والإحساس والموسيقى : ذلك لأن ما يهمنا هو الشعر لا المجادلة ، وصوت الشاعر هو الذى ينبغى أن يطغى على ما عداه من أصوات .

غير أن القضية لم تتضح تمام الوضوح بعد ، فها هو ذا كومبس يختار نصاً آخر للشاعر الإنجليزى وليم بليك (١٧٥٧ — ١٨٢٧) وهو قصيدة بعنوان « شجرة سم » :

غضبت من صديقى :
أبلغته غضبى ، فزال .
وغضبت من عدوى ،
لم أبلغه غضبى ، فنما .
وسقيته المخاوفَ ،
مساء وصباحاً ، بدموعى
وشمسته بالبسمات ،
وبألاعيب ناعمة خداعة
ونما ، نهاراً وليلاً ،

حتى حمل تفاحة وضاءةً ،
ورآه عدوى لألاء ،
وعرف أنه يخصنى .
وفى داخل حديقتى تمت حادثة سطو
حين أرخى الليل سدوله على الحوض :
ففى الصباح رأيت ، والحبور يغمرنى ،
عدوى ممدداً تحت الشجرة .

ومعنى القصيدة إذا شئنا أن ننثرها كالتالى :

« ما إن أبلغت صديقى أننى غاضب منه حتى زال الغضب ، لكن حين غضبت من عدوى أثريت الغضب ، وبمسلك ماكر وخداع نصبت له فخاً كانت فيه نهايته » .

ونحن هنا – كما يقول كومبس – أمام فكر شعرى فريد فى بابه ، فبليك يتعلق بالتعبير عن حقائق سيكولوجية معينة . لكن الحقائق تضفى على التعبير قدرة غريبة ومعقدة تتجاوز ما يمكن أن تعطيه قيمتها كحقائق « صحيحة » وذلك عن طريق أسلوب إظهارها ووضعها . أما الأسلوب فهو أسلوب الرؤيا التى تتصف بوضوح وتحديد بالغين ؛ ذلك لأن الشاعر يطلق العنان بوضوح وحيوية لأكثر الإحساسات دهاء وخبثاً وإيهاماً . والذى يكسب قصيدته قوتها ومفعولها هو اتحاد ووضوح الرؤية والبساطة التامة للغة مع الإبهام العميق فى موقفه . إن الشاعر هنا يجمع بين الخير والشر : فهو خير وحكيم حين يتحدث إلى صديقه ويصارحه . وهو شرير حين يستخدم حكمته التى تولد الخبث بغية التغلب على عدوه ، ويستمر الإبهام حتى النهاية حيث تجد الشاعر « محبوراً » بسبب النصر القاتل الذى أحرزه .

وإذا تأملنا القصيدة مرة أخرى وجدنا فى كل سطر من سطورها الستة عشر تعبيراً بعينه ، وليس ثمة إحساس بأن الأفكار قد ألبست بطريقة مبرقشة ، فالرؤية – التى تنبع من الحدث – تتحرك مباشرة ، على حين أن الفكرة مغموسة فيها ، ممزوجة بها ، بل إن تكرار حرف « الواو »يعطى تعمداً وإصراراً .على حين نجد كلمة « غضبت » ، ووقعها – بل ومظهرها – يؤكد معناها ، ووجودها يوحى بمزيد من الفزع و « الإبهام » .

ويمضى كومبس فى تحليل القصيدة حتى يصل إلى أن دلالة الربط والعطف فيها ، وتعارض النهار والليل ، وغموض الظلام – توحى جميعها بالشيطان فى حديقة عدن ، وبتفاحة شجرة المعرفة التى ذكرتها الكتب السماوية .

والقصيدة تزودنا بمثال رائع للفكر الشعرى : وذلك لأن تجربة تدليس السلوك الإنسانى مجسدة تجسيداً حيًّا محسوساً فى حديث بسيط ومعقد يتركز حول شجرة السم ، وهى فى النهاية قصيدة رؤية وليست قصيدة صوفية ؛ نحس المعنى العميق للرؤية التى تجد لها تطبيقات على مستوىً إنسانى وعالمى ، بل إننا لا نحسها عن طريق قدرة الشاعر على النفاذ السيكلوجى – برغم أن ذلك ثابت فيها – ولكن عن طريق تعبيره عن تجربته بكلمات قوية ونابضة .

وينتقل كومبس إلى شكسبير مرة أخرى ، فيختار له نصاً من مسرحية « أنطونيو وكليوباترا » جاء على لسان أنوباربوس إثر إصرار أنطونيو وتعليقه الآمال على المعركة المرتقبة مع أوكتافيوس[١١] يقول شكسبير :

الآن : سوف تفوق حملقته البرق .
فالغضب حصيلة الخوف ،
وبذلك المزاج سوف تنقر اليمامة النعامة ،
وأنا لم أزل أرى فى مخ قائدنا نقصاً
يعيد قلبه ، وحين يفترس البأس العقل ،
يبتلع السيف الذى يحارب به .

ونحن هنا أمام دفاع عن العقل ، وتعليق غير عاطفى على ضرورته فى السلوك الإنسانى ليسا مكتوبين بألفاظ عامة ، ولكنهما يرتبطان ارتباطاً طبيعياً بالتعليق الذى يمتزج بهما – على رجل معين فى موقف معين عبر عنه الشاعر بحيوية نفاذة .

أما الأمثال مثل « الغضب حصيلة الخوف » ،و « حين يفترس البأس العقل فإنه يبتلع السيف الذى يحارب به » – فقد أضفت على المعنى قوة تأثير بكونها جزءاً من هذه الخطبة الحكيمة المتوازنة .

وشكسبير فى هذا النص ينطلق فكريًّا من أساس معين ، هو أن الشجاعة تصبح طيشاً إذا خلت من العقل . ونحن نحس بأنطونيو رجلاً يتحدى الطبيعة إلى حد ما وينازل مصيره : فالعينان اللتان يواجه بهما برق جوبيتر رب الأرباب وحشيتان محملقتان ، وكلمة « الغضب » تومئ إلى موقفه ، أما رأى أنوباربوس الذى أكده الشاعر بالجناس فى الأصل فهو رأى صائب تماماً وحكيم : فالرجل الغاضب لا يخاف ، لكن غضبه نفسه هو حصيلة كونه خائفاً من مواجهة ظروف معينة بعقل ورؤية . بل إن موقف أنوباربوس قائل السطور لا يعنى أنه يحتقر أنطونيو . ولكنه يدينه ويتهمه بلا كراهية أو احتقار .

وعبارة « تفوق حملقته البرق » نفسها تنفذ إلى الإحساس حين نفهم النص بأكمله

باحتوائها على الإعجاب جنباً إلى جنب مع اللوم ، ناهيك عما فى الأصل الإنجليزى من ترابط الإيقاع مع المضمون ارتباطاً عضوياً ملموساً يجعل الصور فى النهاية لرجل يشتغل بالملاحظة والمعرفة والسياحة والسلوك ؛ ذلك لأن أنوربابوس لا يبدع نظريات .

إن النص على ضآلته يمزج الفكرة والوصف والصورة والجدل ، ويقدمها فى قالب يمكن رؤيته والإحساس به ، ووحدته من النوع المتطور النامى الذى يصور بخيال متدفق خارق يتحرك بيسر وسرعة من صورة إلى صورة دون أن يفقد الاتصال بموضوعه الأساسى .

ويختم كومبس هذا الفصل التحليلى عن الفكر الشعرى بتأكيده مرة أخرى على أن أعظم الأفكار ذات الدلالة مما يأتى به الفلاسفة أو العلماء – لا تصبح أفكاراً شعرية لمجرد أنها تدخل فى الشعر ، ولا لمجرد أنها تتمتع بفضيلة احتفاء الشعر بها : ذلك لأن المفكر الشعرى هو الشاعر نفسه . ولما كان الشعر ينتمى للتجربة فإن تجربة الشاعر ليست أن يجمع أفكاراً وحقائق مستعملة مطروقة ، ولكن أن تكون إدراكاً حسياً وانفعالياً وعقلياً للحياة . ولا يمكن الإحساس بالفكر فى شعره إلا من خلال الطريقة التى يحرك بها ألفاظه ، وطبيعى أن الأفكار التى توجد مجردة – ولذاتها – تهم الشاعر بالفعل ، وتكون لها دلالاتها عنده ، لكن إذا اندمجت هذه الأفكار فى كتابته فإنها تتجسد فى التعبير الذى يستقر فى الذهن والحواس والمشاعر بقوة ووضوح ودقة وفورية نابضة بالحياة ، ناهيك عن دور الموسيقى والصوت والصور والمصطلح والإحساس ، وكلها عوامل ينبغى أن تتفاعل هى والفكرُ فى الشعر . وما لم يحدث هذا التفاعل فإن الفكر الشعرى يكون عبئاً وإرهاقاً للشاعر والمتلقى على السواء .

وهكذا يتضح لنا أن الفكر أو الأفكار فى الشعر لا يعقل أن تأتى لذاتها ، فتكون حلية منفصلة عن الإحساس والتجربة ، أو تكون تقريراً مباشراً يبدد الوحدة الانفعالية للقصيدة . ولئن كان كومبس لم يلح كثيراً على تصور دور الشاعر فى خلق الأفكار واستحداثها بالمعاناة والجهد الشخصى – إن معالجته للموضوع تؤكد مرة أخرى أنه ليس بالفكر ، ولا بالأفكار وحدها يحيا الشعر وتعيش القصيدة .

الشعر والصحافة

أرشيبالد ماكليش شاعر يقف على رأس القلة العظيمة من شعراء أمريكا المعاصرين ، و هو ليس شاعراً يقول الشعر ويتذوقه فحسب ، ولكنه باحث وأستاذ للنقد ، يتميز بعمق الفكرة وبراعة التحليل ، وقد عرفناه مؤخراً فى كتابه القيم « الشعر والتجربة » الذى ترجمته الشاعرة سلمى الخضراء الجيوسى .

وفى هذه المحاضرة التى نجتزئ هنا أهم ماجاء فيها – يتحدث ماكليش عن علاقة الشاعر بالصحافة حديث الشاعر الدارس الخبير ، وقد ألقاها بجامعة مينيسوتا ونشرتها مجلة أتلانتيك الأمريكية الأدبية[1] .

يقول ماكليش :

« من مسلمات حضارتنا – إذا كان ذلك هو الاسم الخاص لفوضى الأفكار التى نعيش فيها – أن الشعر نقيض الصحافة ، وأن الصحافة نقيض الشعر . . . فلو أردت أن تهين توماس ستيرنز إليوت – مما لا يحلم بفعله أحد فى واشنجتن أو فى أى مكان آخر – فإنك ستسمى « الأرض الخراب » صحافة ، بل إن الكتاب الكبار فى المقابلات غير المفيدة التى تنشرها مجلة « باريس ريفيو » ينصحون الناشئين بتجنب ممارسة الصحافة . . . وباختصار فإن حدى (لوحة) مفاتيح الآلة الكاتبة فى عصرنا أو النهايتين اللتين لن يحدث أن يلتقيا : شرق عالمنا المحطم وغربه – وهما الشعر والصحافة .

ولكن لو أنك تمعنت فى الأمر فلمَ ينبغى أن يكون الشعر والصحافة قطبى عالم الكلمات فى عصرنا ؟ لماذا ينبغى أن يتخذا أمامنا مظهر النقيض للنقيض ؟ إن هناك فروقاً بينة بين الاثنين – وهى فروق لا يستطيع أحدنا أن يضع يده عليها ، لكن أهى فروق بينة حقيقة ؟ . إن الشعر فن ، نعم ، أو هو ينبغى أن يكون كذلك ، لكن هل الصحافة نقيض الفن ؟

« إن أحداً لا يدعى أن القصص الخبرية التى تنشرها جريدة شيكاغو تريبيون على سبيل المثال عمل فنى بالمعنى العادى لذلك المصطلح على الأقل ، لكنّ أحداً لا ينكر أن الأعمال الصحفية العظيمة تعيش وتوجد ، وأنها حين تعيش وتوجد فإنها توجد خلال نظام خاص بها ، نظام

(١) Atlantic, Monthly, March 1959. PP 40-46.

يكشف عن نفسه ، كما تكشف أنظمة الفن عن نفسها دائماً ، عن طريق الشكل ، وليس أسلوب العمل الصحفى العظيم هو الرجل كما تقول العبارة السطحية ، فأسلوب العمل الصحفى العظيم هو الرجل بلغة الهدف : فالرجل يعمل بأقصى ماوسعته القدرة وصولاً إلى غاية يضع عليها عينيه تماماً ،لكن هذا ، بالطبع إنما هو – على وجه الدقة – خاصية أسلوب أى عمل فنى – تلك الخاصية الدقيقة التى تميز العمل الفنى من مجرد الانغماس الشخصى من ناحية ، أو من كونه عملاً غير شخصى من الناحية الأخرى .

« وبتعبير آخر لا يمكنك أن تميز الصحافة من الشعر بأقصى درجة نميز بها بينهما : كأن نقول ببساطة : إن أحدهما فن والآخر ليس من الفن فى شىء : وإن الشاعر يخلق عالماً بأكمله فى قصائده ، والصحفى مفروض عليه ألا يخلق عالماً ،وإنما أن يبقى قريباً ما وسعته إلى ذلك قدرته من العالم المتاح له وهذا يعنى أن الشاعر يجعل من الشىء شيئاً جديداً ، لكن الصحفى يصف شيئا قديماً أو – على أى الحالات – شيئاً تم حدوثه ، ذلك لأنه لوكان هذا الشىء لم يتم حدوثه لما كان صحفياً ،كما يعنى هذا أيضاً – إن شئنا مزيداً من الدقة – أن الصحفى يقوم بعملية انتقاء من أشياء موجودة بالفعل : حوادث تم فى الحقيقة حدوثها ، تصرفات حدثت بالفعل ، موضوعات مشاهدة ، أصوات مسموعة ، على حين ينبغى على الشاعر أن ينسج سجله من داخل نفسه كالعنكبوت ولكن لو أننا تركنا النظرية ونظرنا فى التطبيق – أى فى القصائد المتميزة والموضوعات الصحفية المتميزة – فهل سيبقى هذا الفارق على حاله ، كما هو ثابت بين الشىء المخلوق المبدع والشىء المنتقى ؟

« تناولْ أول قصيدة تخطر بذهنك ، أما أنا فأفكر دائماً حين أبحث عن مستويات كهذه فى قصيدة لا أستطيع أن أقرأها ، لأنها كتبت بلسان لايستطيع أى إنسان معاصر الآن أن ينطق به ، وهى القصيدة التى كتبها الإمبراطور ووتى فى القرن الثانى قبل الميلاد فى رثاء محبوبته لى فوجن وقد ترجمها آرثر والى كما يلى :

حفيف ثوبها الحريرى توقف .
وعلى الممر الرخامى يتراكم الغبار
وغرفتها الخاوية باردة ساكنة
والأوراق المتساقطة تتكوم عند الباب
فكيف لى – وأنا أتوق إلى تلك السيدة الجميلة –
أن أخلد إلى الراحة قلبى المحترق ؟

« لكن أيًّا كانت القصيدة التى يسترجعها ذهنك فإن السؤال الذى أضعه أمامك يكون هو السؤال نفسه : هل تبدو لك قصيدتك وأنت تتأملها فى خيالك « مخلوقة » بالمعنى الذى نستخدم فيه تلك الكلمة التى تعنى الحوادث الموصوفة فى سفر التكوين ؟ أليس هناك انتقاء وترتيب كما فى فن التاريخ وفى تطبيقات الصحافة ؟ إن الانتقاء من نوع مختلف . نعم : فالأشياء التى تنتقى هنا يجدها التاريخ شديدة التفاهة ولايتسع لها وقت الصحافة فى عجلتها الانفعالية للحصول على الخبر ، وكذلك يختلف تنظيم الجزئيات المنتقاة وترتيبها : فالأشياء التى يؤلفها الشعر لن يؤلفها التاريخ أبداً بسبب التزامه بمنطق العلة والأثر ، ولن تؤلفها الصحافة أبدا بسبب التزامها بمظاهر الوضوح فى الفهم والإدراك . . .

« إن الحزن فى الصحافة دموع وآهات ، وليس أوراقاً ميتة عند عتبة باب ، أو سكون صوت الحرير ، ذلك السكون الذى يعقب توقف الصوت . لكن مع التسليم بكل هذا – والتسليم ، كذلك ، بأن بناء الكلمات وتأليفها فى الشعر مختلف غاية الاختلاف ، وأكثر تنظيماً بدرجة بالغة ، وأكثر صرامة بشكل لا يقاس من بناء الكلمات وتأليفها فى النثر الصحفى أو التاريخ – فهل يترتب على ذلك فى الحقيقة تلك الهوة السحيقة التى حفرناها بين مفهوم الصحافة ومفهوم الشعر . وهى هوة فسرناها بإطلاقنا على الشعر اسم الفن الخلاق؟

« ليس ينبغى أن أقول ذلك ، ولكن ينبغى أن أقول : إننا لو أجرينا اختباراً على القصائد الراهنة والموضوعات الصحفية الراهنة فإنه سيؤدى بأى قارئ إلى نتيجة بعينها ، هى أن الفرق بينهما – على الرغم من اتساعه – لايمكن أن تتضح معالمه باستخدام لغة الخلق ، فكلتاهما إعادة خلق مختلفة فى الدرجة لكنها ليست مختلفة فى النوع : ذلك لأن المادة فى كلتا الحالتين هى تجربتنا الإنسانية ، بالنسبة للعالم ولأنفسنا على السواء وهما ليسا مختلفين اختلافاً أساسياً فى الطريقة أو حتى فى الهدف : ذلك لأن طريقة الشعر مثل طريقة الصحافة ، هى الانتقاء من العدم الفوضوى فى شكل التجربة وكلتاهما تهدف إلى تسجيل الجزئيات المنتقاة فى تسلسل قابل للفهم والإدراك .

« ومن الصحة بمكان أن يكون المعنى الذى يخلقه الشعر من جزئياته على خلاف المعنى الذى تخلقه الصحافة : فالمعنى الذى تخلقه الصحافة من حياة رجل وحياة امرأة ، أو من حياة رجل وحياةامرأتين لا يتصور ولا يصح فى الشعر . لكن الحقيقة تبقى مؤكدة أن كلا من سوناتات شكسبير والقصص الخبرية للزواج المنهار خلق جديد لجزئيات اختيرت من اختلاط التجربة الإنسانية فى محاولة لإكسابها نظاماً ، وجعلها مفهومين . . فالغاية إذن هى الإدراك والفهم .

« والشعر برغم القوى السحرية الغالبة لدى أعظم الشعراء إنما هو نشاط إنسانى ، والإنسانية

إنما تحتاج – بشكل ماس وملح للغاية – إلى إعادة خلق عوالم جديدة بلغة الفهم الإنسانى للعالم الذى نلقاه . وهذا هو الواجب الذى تلتزم به الفنون كافة . لقد بلغنا أن الخلق تم إنجازه فى سبعة أيام ، لكن إعادة الخلق لن يتم إنجازها أبدا ؛ لأنه لا بد أن تكون جديدة دائماً عند إنجازها طبقاً لاحتياجات كل جيل من الأحياء .

« غير أن النقطة الأساسية هى أن هذا النشاط لا يختلف فى النوع والنشاط الدائب لأجيال الصحفيين والمؤرخين الذين يواجهون بدورهم عالماً جديداً ومتحولاً ، والذين ينبغى عليهم أيضاً أن يستحدثوا طرقاً جديدة للتعبير عنه . ومواد الشعر أياً كانت معجزاته – إنما تجمع حيث تجمع مواد التاريخ والحاضر والماضى فيما دعاه كيتس بحقل الحوادث القابل للحدوث . والشعر يحول هذه المواد عن طريق مقدرة لا تشجع الصحافة استخدامها ، ألا وهى مقدرة الخيال ، لكن حصيلة التحولات ليست نقيضاً لحصيلة العملية المعروفة فى الصحافة باسم « جمع الأخبار »

« وإعادة الخلق التى يقوم بها الخيال لاتتصل بتجربة العالم الطبيعى الواقعى : فقد يتحرر الشعر من مواد تلك التجربة التى لا يجد التاريخ والصحافة الحرية فى أن يتحررا منها . والحق أن هذا الاعتماد من جانب الشعر – وجميع الفنون سواء – على التجربة الإنسانية للعالم الراهن – إنما ازداد وضوحاً عن طريق محاولات الفن التى تعددت فى عصرنا بقصد الفرار من العالم الراهن : فالقصائد التى تنشأ على سبيل المثال من العقل الباطن كما فعلت قصائد السيرياليين الأوائل ، أو كما تبدو فاعلة – لا تزال قصائد تجربة ، ولاتزال قصائد نظمتها عملية انتقاء من لحظات التجربة . والفرق الوحيد هو أن غربال الانتقاء وضع فى مكان ما خارج العقل الواعى ، لكن القصيدة لاتصبح بالضرورة خلقاً فطرياً منبتّ الأبوين ، غير أن المرء ليس بحاجة إلى أن يقصد السيرياليين أو خلفاءهم كيما يصل إلى الهدف ، فإن أكثر الأمور الخيالية وضوحاً فى جميع القصائد المألوفة ستشهد – لو أنك طالعت هذه القصائد مطالعة حقيقية – بأن ما فيها من ضروب الخيال ليس أقل أصالة ، ولا أقل صحة ولا أقل واقعية – ولا أقل جذوراً بالنسبة للتجربة على الأقل – من الحقائق الشديدة الاتصال بالمادة . . .

« لست أوحى بأن حقائق الصحافة معدومة المادة والأصل ، ولكننى أوحى مجرد إيحاء بأنه ليس ثمة اختلاف كهذا بين حقائق الصحافة وأخيلة الشعر . . . ولك أن تدلل على ذلك لنفسك بطريقتين : قراءة القصائد وقراءة الصحف . فماذا تذكر عن ثورة ١٩٥٨ فى العراق ، وهى أكثر القصص الخبرية أهمية فى حينها برغم أنها ليست أفضلها من ناحية جمع المادة الخبرية ؟ إن ما أذكره هو تفاصيل اغتيال رئيس الوزراء العجوز (يقصد نور السعيد) ، ثعلب الصحراء

المشهور وأقوى رجل فى وادى النهرين الذى قتل بالرصاص وهو يرتدى ثياب امرأة عجوز ! ولماذا أذكر ذلك ؟ لأن الحقيقة تصبح شيئاً أكثر من الحقيقة فى هذه القصة ، لأننى أفهم شيئاً عن الرجل وعن أولئك الذين قتلوه ، لأن الحادثة السياسية تصبح حادثة إنسانية ، وتلقى ظلاً يتجاوز بغداد بكثير ويتجاوز الصحراء بكثير ويتجاوز الشرق الأوسط . . . غير أن ما يؤلفه الشعر من جزئيات يعد أكثر دواماً مما تؤلفه الصحافة : إنه أضخم ، إنه يعمق أكثر، إنه أكثر معنى ، إن فيه جمالاً ، لكنه ليس نقيضاً فى النوع . فالشعر والصحافة – أو الشعر والتاريخ إذا وضعناهما فى مصطلحين أكثر حسماً – ليسا نقيضين ، ولا يمكن أن يكونا نقيضين ، والفكرة القائلة بهذا فكرة باطلة . » .

« إن الذى يميز الشعر حقيقة من الصحافة – بغض النظر عن الفروق الواضحة فى الشكل – وهى استعمالات الألفاظ وأشكالها وتسلسلها – ليس فرقاً فى النوع ، ولكنه فرق فى البؤرة : فالصحافة تتعلق بالحوادث فى حين يتعلق الشعر بالمشاعر ، الصحافة تتعلق برؤية العالم فى حين يتعلق الشعر بالإحساس بالعالم ، الصحافة ترغب فى أن تحكى ما حدث فى أى مكان كأنه هو نفسه ما يحدث لكل إنسان فى حين أن الشعر يرغب فى أن يقول ما يجب أن يتحلى به كل إنسان ، كأنه وحده الذى كان هناك !

« وأفضل تعريف للصحافة يظهر (يومياً) فى صحيفة نيويورك تايمز بأنها : « جميع الأنباء الصالحة للنشر » وأفضل تعريف للشعر جاء فى الترجمة الأدبية لكوليردج بأنه « الموازنة والمصالحة بين الصفات الناشزة . . . يتخطى الحالة المعتادة للانفعال بنظام أكثر من المعتاد » والفصل بين الصحافة والشعر – أو التاريخ والشعر – ومن ثمة وضعها فى نهايات متعارضة فى عالم الكلام – معناه : أن نفصل المشاهدة عن الإحساس بها ، والانفعال عن ممارسته ، والمعرفة عن تحققها . . .

إن القصائد العظيمة أدوات للمعرفة التى تنقل حية إلى داخل القلب عن طريق العاطفة ، لكنها تبقى معرفة برغم هذا . والإحساس بلا معرفة لم يصنع عملاً فنياً ولن يصنعه . والمحاولة التى يقوم بها الشعر المعاصر ويلح عليها بازدياد كى يفصل المشاعر عن مناسباتها ، ليتبع المشاعر كما هى ومن أجل ذاتها متجاهلاً عن عمد الحوادث التى تستمد منها – لا يمكن إلا أن تكون محاولة ضارة بالفن : فالقصائد التى تؤلف على هذا النحو تشبه طائرات الأطفال المصنوعة من الورق حين تطير بلا خيوط . . .

« إننا نعرف ما حدث فى هيروشيا . . . لكن هل نحس بمعرفتنا ؟ . . . إننا نبدو ، على العكس ، أقل وأقل قدرة على تلقى حقائقنا داخل خيالنا ، حيث يمكنها أن تبعث إلى الحياة مع الإحساس .

« لقد طغى علينا طوفان الحقائق ، لكننا فقدنا ، أوها نحن أولاء نفقد قدرتنا الإنسانية على الإحساس بهذه الحقائق . ولا يزال الشعر يعيش معنا ، يعيش بحمية وروح ابتكارية ، ويقذف بأعلام جدد قادرين على الوقوف مع القديم . غير أن القصيدة فقدت سلطانها فى أذهان الناس ، فنحن نعرف الآن عن طريق الحقائق ، عن طريق المجردات . ونحن نبدو عاجزين عن أن نعرف كما عرف شكسبير الذى جعل الملك ليريصرخ فى جلوستر الأعمى فوق الأرض البور بقوله : أترى كيف يسير هذا العالم ؟ » فأجاب جلوستر بقوله : « إنى أراه بإحساسى » !

« فلماذا نحن عاجزون على هذا النحو ؟ لست أدرى ! إنما أدرى أن هذا العجز موجود ، وأنه خطر ، خطر متزايد ، وأدرى أيضاً ،أو أحسب أننى أدرى أنه أياً كان السبب الأساسى للطلاق بين الإحساس والمعرفة فإن ذلك الطلاق يكشف عن نفسه بحيوية غلابة فى صورة العقيدة الغريبة الجاهلة التى تزعم أن حياة الخيال ترقد فى قطب مضاد لحياة الذهن الباحث عن المعرفة ، وأن الناس يمكنهم أن يعيشوا وأن يعرفوا وأن يتحكموا فى تجربتهم على هذه الأرض المظلمة ،وذلك عن طريق عملية الإعلام والإخبار المتراكم ليس غير . . .

« إن العبودية تبدأ حين يتخلى الناس عن الحاجة الإنسانية إلى المعرفة بجماع القلب ، إلى المعرفة من أجل أنفسهم لحمل العبء من أجل أنفسهم — عبء « الطلسم » كما دعاه وردزوورث .

« إن الدفاع الحقيقى عن الحرية هو الخيال . . . والرجل الذى يعرف بقلبه أنه رجل ويحس بذاته لا يمكن أن يفرض عليه الصمت . فهو حر بغض النظر عن المكان الذى يعيش فيه ، كما فى حالة باسترناك . أما الرجل الذى يعرف بعقله فحسب الذى لايلزم نفسه ما وراء حضور بديهته والذى لا يحس الأشياء التى يعرفها أو لا يعرف الأشياء التى يحسها — ذلك الرجل ليس حراً مهما كان . . .

« وعندى — على خلاف ما يراه كثيرون — أن الأزمة الحقيقية لحياة مجتمعنا هى أزمة حياة الخيال : فنحن لسنا بحاجة إلى صاروخ عابر للقارات أو إعادة للتسلح الخلقى ، أو نهضة دينية ، بمقدار ما نحن بحاجة إلى أن نبعث أحياء من جديد وأن نستوفى فحولة الخيال التى تأسست عليها الحضارات الباكرة كافة .

« إن المجتمع الذى فقد القدرة على أن يرى العالم بإحساسه بحيث يمكنه أن يراقب فى صمت إمكان الإفناء النووى وهو يستخدم كمناورة دبلوماسية قد يحتاج إلى آلاف مؤلفة من العلماء الشبان بأسرع مما يظن ، لكنه سيحتاج حتى فى هذه العجلة الى أن يتعلم كيف يعرف ؟

* * *

الواقع أن العلاقة بين الشعر والصحافة أو بين الأدب والصحافة كانت ولا تزال تشغل بال الكثيرين من نقاد الأدب ، بل والأدباء أنفسهم ، وبخاصة بعد التوسع الذى أحرزته الصحافة ، وكذلك التقدم الهائل الذى أحرزته وسائل الاتصال فى القرن العشرين .

وقد وضع ماكليش يده على حقيقتين هامتين :

الأولى أن الصحافة تشارك الأدبَ فى أنها رؤية للواقع وإعادة خلق له ، وإن اختلفت درجة الرؤية والخلق . وطبيعى أن هذا الاختلاف واضح غاية الوضوح فى الشعر باعتباره جنساً أدبياً يستخدم إمكانات خاصة فى اللغة والإحساس والفكر ويشترط تشكيلاً معيناً للخلق يعتمد على الإيقاع على اختلاف درجة هذا الاعتماد .

أما الحقيقة الأخرى فهى أن الصحافة لا تعادى الأدب ولا تحاربه ، حقيقة أن بعض الصحف لاتشجع رؤية الأدب للواقع وإلحاحه على التصور والخيال ، وحقيقة أن بعضها يرفضه شكلاً ويقبله موضوعاً ، الا أن الصحافة الجادة التى تؤخذ فى الاعتبار دائماً كمقياس حين تثار هذه القضية لا ترفض الأدب بمقدار ماتعتبره غذاءً لوجدان قارئها وجهداً مساعداً فى تشكيل المعرفة لديه . ونحن نذكر أن صحافتنا قامت على أكتاف أدباء ، وأنها كانت تفرد للأدب مكاناً فى صفحاتها الأولى .

وأحسب أننا فى ظل الظروف الاجتماعية التى نعيش فيها الآن – يمكن أن نعيد إلى الأدب مكانته فى صحافتنا التى لم تعد ملكاً لمن كانوا يملكون كل شىء فى الماضى : ذلك لأن الصحافة إذا كانت مرآة وأداة لتغيير المجتمع فإن الأدب أيضاً يشاركها فى هذه الصفة بأسلوبه الخاص : فالفرق فى الدرجة إذن وليس فى النوع ، كما أوضح أرشيبالد ماكليش .

الشعر والخمر

قيل لأبي نواس :

– كيف عملك حين تريد أن تصنع الشعر؟

قال :

– أشرب حتى إذا كنت أطيب ما أكون نفساً بين الصاحي والسكران صنعت ، وقد داخلني النشاط وهزتني الأريحية(١٨)

بهذا طرح أبونواس قضية قديمة قدم الشعر نفسه ، وهي قضية العلاقة بين الشعر والخمر. فما أقدم الأشعار التي تصف الخمر وفعلها في شاربها ! وما أقدم الروايات التي تروى عن معاقرة الشعراء للخمر ! بل وما أقدم الألفاظ التي سميت بها الخمر في لغتنا على الأقل ! وما أكثر هذه الألفاظ وتنوعها على نحو ما قرأنا أو سمعنا !

أبو نواس يعترف بفضل الخمر على شاعريته وشعره ، ويمكن أن نستشف من اعترافه ثلاثة معان محددة :

أولاً : هو يربط الخمر بصنع الشعر : أي أن الخمر عنده عادة خلاقة إن صح التعبير ، وأن هذه العادة قد ارتفعت إلى درجة الارتباط الشرطي بلغة بافلوف ، بحيث لا يتم صنع الشعر بدونها .

ثانياً : هو لا يشرب الخمر إلى درجة السكر البين ، ولكنه يحافظ في شربه على الخط الوهمي الذي يفصل بين حالة الصحو وحالة السكر .

ثالثاً : هو يشعر من خلال محافظته على ذلك الخط بالنشاط يداخله والأريحية تهزه ، وعند ذاك يشرع في صنع الشعر !

ومهما كان تقبلنا لاعتراف أبي نواس أو ما يحمله من معان فإن المعاني الثلاثة التي سجلناها لا يمكن أن تشكل في مجموعها قاعدة عامة يتم صنع الشعر بمقتضاها إذا شرب الشاعر خمراً ، وبلغ طيب النفس بين الصاحي والسكران ، فما أكثر الشعراء الذين قد يصنعون شعراً جميلاً

(١٨) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، الجزء الأول ط١ ، مطبعة حجازي ، القاهرة ، ١٩٣٤ ، ص١٨١ .

وعظيماً دون أن يعرفوا لون الخمر !

ولكن اعتراف أبي نواس مازال يثير مسألة تتعلق بجمهور الشعراء الشاربى الخمر أومدمنيها . فإذا كان أبو نواس شاعراً مرتبطاً بالخمر شراباً وباباً من أبواب شعره يسمى «الخمريات» — فإنه لم يكن يبهم فى شعره أو يلغز أو يشطح بخياله على حين أبهم وألغز وشطح شاعر مثل أبى تمام لم يعرف عنه معاقرة الخمر مثلما عرف عن أبى نواس . وربما كان وضوح شعر أبى نواس وصفاؤه نوعاً من الوضوح والصفاء اللذين طولب بهما الشاعر العربى فى العصور الأولى ، وربما كان ذلك أيضاً نوعاً من الارتباط الشرطى بالحالة التى بين الصحو والسكر ، وهى حالة لا تغيب صاحبها عن وعيه !

وإذا كان أبو نواس على هذا النحو فهناك شعراء عرفوا بمعاقرتهم الشديدة للخمر ، وانعكاس هذه المعاقرة الشديدة على شعرهم ومزاجهم ، ومن هؤلاء الشاعر الإنجليزى ديلان توماس المتوفى عام ١٩٥٣ عن ٣٩ عاماً .

وديلان توماس شاعر عظيم باعتراف نقاد شعره ودارسيه منذ ارتبط اسمه بحركة التجديد فى الشعر الإنجليزى الحديث . وفى عام ١٩٦٥ صدر فى لندن كتاب عن حياته بعنوان «حياة ديلان توماس»[(١٩)] ، ألفه واحد من أصدقائه هو كونستانتين فيتزجيبون ، ونشرته دار دنت . وقد تناول جيبون فى كتابه قضية الخمر والشعر بطريقة غير مباشرة وهو يعرض لحياة توماس .

وديلان توماس كما يظهر فى هذا الكتاب — وكما هى حقيقته — شاعر غريب الأطوار ، أقرب إلى شعرائنا الصعاليك القدامى أمثال عروة بن الورد وسليك بن السلكة وغيرهما ، لكنه يخالفهم فى أنه كان صعلوك مدينة إن صح التعبير ، على حين كانوا هم صعاليك بادية وصحراوات .

عاش توماس حياته القصيرة فى لندن التى وصفها فى شعره بأنها «عقوبة إعدام» . وليست هذه أول مرة يتخذ فيها شاعر مثل هذا الموقف الحاد من عاصمة بلاده . فمن قبله وصف فيكتور هوجو باريس فى روايته «البؤساء» بأنها «لفياتان» ، ذلك الوحش البحرى الرهيب الذى يرمز فى الكتاب المقدس إلى الشر ، ولكنه فى الحقيقة موقف الإنسان الحساس عادة من أية مدينة كبيرة سريعة الإيقاع لاوقت فيها للتأمل أو العلاقات الحميمة .

ولد توماس فى أول أعوام الحرب الأولى لأب قاس انطوائى ، تصور فى شبابه أنه سيكون شاعراً ذا شأن ولكن الزمن خيب أمله فى الشعر ، وعوضه فى وُلده عما فاته . أما أمه فكانت امرأة رقيقة الحال لم تدخر وسعاً فى سبيل تدليله وتلبية مطالبه الصغيرة . وقد جاءها ذات يوم بنبأ فرحت به ، ولكنها لم تفهمه تماما . إذ أبلغها أنه «ينوى أن يكون أحسن من كيتس» ، وكان كيتس وقتها

(١٩) Constantin Fitlzgibon, The Life Of Dylan Thomas, Dent, London, 1965.

شاعراً مرموقاً ومؤثراً فيمن يحيطون به . وفى ذلك الوقت فى صباه ، لم يكن توماس يغادر البيت ، وكان دائم الكتابة ، لا يمل سماع أبيه وهو يقرأ عليه شعر شكسبير الذى لم يكن يفهمه ، فكانت النتيجة أن سيطرت عليه فكرة التفرغ للشعر ، ففشل فى دراسته ، وترك المدرسة فى سن السادسة عشرة ، وتصعلك فى الشوارع ، وراح يعيش الشعر قبل أن يكتبه ، وفى الوقت نفسه بدأ يعانى من الفقر والمرض ، ولكنه كان يسخر منهما معاً ، ويُبدى لأصدقائه الاستخفاف الشديد بالدنيا وما فيها .

فى ذلك الوقت حتى سن التاسعة عشرة كتب كثيراً من أجود شعره كما يقول مؤرخ سيرته ، ولكنه كان قد عرف طريق الخمر حتى أدمنها ، وفى سن التاسعة عشرة هجر مسقط رأسه فى سوانى إلى لندن حيث أقام إلى وفاته .

وفى لندن حاول أن يعيش من الكتابة ، ولكن كتابة الشعر لا يمكن أن تكفى حياة إنسان فى مدينة صغيرة ، فما بالنا بلندن . ومن ثمة بدأ فى تجربة موهبته فى النثر والدراما ، وراح يتعاون هو والإذاعةُ البريطانية زمن الحرب الثانية بعد أن أعفى من الخدمة العسكرية لعدم لياقته . ومن الطريف أنه قلق على نفسه قلقاً شديداً يوم طلب للخدمة ، وحاول أن يتهرب ، وكتب إلى صديق له قائلاً : «إنى أحاول أن أجد وظيفة قبل التجنيد الإجبارى ؛ لأن جسدى الوحيد لن أسلمه للجيش ! » وكتب إلى صديق آخر قائلاً : «إن جسدى الضئيل (مع أنه لم يعد ضئيلاً فأنا الآن أشبه بعجل البحر) — لا أنوى فقده من أجل غايات الغير الغامضة ! » .

وفى لندن تزوج توماس آيرلندية أرستوقراطية سليطة اللسان كانت تعتقد أنه عبقرى ، ولكنها كانت تعتقد أيضاً أنه يخون عبقريته بالجرى وراء المواهب الثانوية فى كتابة النصوص السينمائية والإذاعية والقراءات الشعرية فى الندوات . كانت تحبه كشاعر موهوب ، ولكنها كانت تكرهه كممثل محب للظهور والاستعراض . وفى سنيه الأخيرة كانت تقسو عليه دائماً ، وكانت قسوتها تزداد كلما ازدادت مطاردة الضرائب له وكلما ساءت صحته . وكان هو يزيدها اشتعالاً بمداومة الصعلكة والتفكير الدائم فى الموت المبكر : فقد كان شديد الثقة فى أنه سيموت قبل أن يبلغ الأربعين ، قال ذات مرة لإحدى صديقات الأسرة : «أريد أن أذهب إلى جنة عدن ، أن أموت ! أن أكون غائبا عن الوعى إلى الأبد ! أنت تعرفين أننى أعشق ولدى الصغير ولا أستطيع احتمال التفكير فى أننى لن أراه مرة أخرى . . إنه لا يستحق ذلك ، لا يستحق رغبتى فى الموت : إنى حقًّا أريد أن أموت ! » .

ومع الحديث الدائم عن الموت كان توماس يغرق نفسه أكثر فى الشراب — وكان قد أدمن

الخمر تماماً – ويزداد رغبة فى الاستعراض والفرار إلى الحياة العامة والسلوك الشاذ والإيمان بالفكرة الرومانتيكية عن الشاعر باعتباره «روحاً ملعونة» ، بل والإحساس العميق بالذنب .

يروى مؤرخه أنه انقبض واغتم عندما وصلته «بروفات» الطبعة الكاملة لأشعاره وقال فى حزن شديد : «ما أنا إلا حيوان بحرى مطعون !» ؛ فقد شعر ساعتها بأن الطبعة الكاملة لشعره نذير شؤم ، وأنه لا محالة ملاق حتفه . ولهذا كان دائم الإعجاب بديوانه الناقص «تحت سماء الريف» ، وكان يعتبره أفضل ما كتب .

وبرغم حب توماس للظهور فى المجتمعات فقد كان دائم الخلاف مع أصدقائه ، لا يتيح لهم أى تفاصيل عن حياته ، ويتجنب مواجهتهم ، ويظهر لكل منهم وجهاً مختلفاً عما يظهر لسواه . وفى الوقت نفسه كان قذراً ، كذاباً ، جباناً ، لصًّا ، وزوجاً وأباً سيئاً وغير ذلك من الصفات القبيحة ، كما قال عنه معاصره فيليب توينبى ، ولكنه كان أيضاً شاعراً عظيماً ، متوهجاً على الدوام ، لم يكف عن الكتابة حتى موته ؛ كما كان – برغم كل الصفات السابقة – محبوباً ، كريماً ، ساخراً ، مرح الأعطاف . . لقد كان كتلة من التناقض المستحيل !

كان توماس يعتقد أنه عبقرى ، ومع ذلك لم يكن مفكراً ولا مهتماً بالسياسة على عكس ما كان يبديه ، فلم يكن يملك أى وقت للأفكار المجردة أو الفكر المرتب ، لا فى الشعر ولا فى السياسة . وفيهما معاً كانت أفكاره ساذجة برغم توهجها ، أما إدمانه للخمر الذى أتى على البقية الباقية من صحته فقد أثار الكثير من النقاش ، ولا سيما عند ظهور هذه السيرة : فمؤرخه يعتقد أنه كان يشرب لأنه أراد التوافق مع ما فى العالم من سوء وقذارة ! ولكن توينبى يرفض هذه الفكرة بدعوى أنها رومانتيكية ، ويصححها بأن توماس كان «ضحية» المجتمع وما فى العالم من مسالك غريبة .

فلم يكن الشراب وحده هو الذى أثر فيه ، ولكن الفقر كان أقوى من الشراب ودافعاً له ؛ فهو الذى «عذبه طوال حياته بحدة ووحشية ولم يتركه إلا جثة هامدة» .

أما حياته البوهيمية فهى من اختياره كما يقول توينبى ؛ فهو لم يكن ليكتب لو أنه أثرى أو وجد من يعوله ، ولكنه اضطر إلى دفع الشقاء بالشقاء ! وكان دائماً يحتاج إلى الراحة كما يحتاج إلى إعجاب أصدقائه . وكل هذه كما يقول توينبى – فى مقاله الذى نشره فى ذلك الوقت بصحيفة الأوبزرفر – من آثار الإدمان ! فطبيعة الإدمان القاسية تخلق فى ضحيتها كل صنوف الحاجات والمنفرات النفسية وكل صنوف التباهى من أجل التعويض والتصريف التافه للحياة والطاقة .

لقد كان إدمان توماس إذن نوعاً من المرض فى بلد يصل فيه عدد المدمنين على الشراب إلى نحو

المليون . وكثيرون من هؤلاء – بما فيهم توماس – يستمتعون بالشراب حين يشربون . وفى ذلك يقول معاصره الروائى الراحل جويس كارى : إنه – أى توماس – كان يشرب كى يكسر كتل الجليد فى نهر أفكاره المتدفق !

ويروى و . ر . رود جرز فى الملحق الأسبوعى لصحيفة «ذى صنداى تايمز» حواراً دار ذات يوم بين الشاعرين إليوت ولويس ماكينس على النحو التالى :

إليوت : هل كتبت مرة أى شىء وأنت مخمور ؟

ماكنيس : وهل فعلت أنت ؟

إليوت : ذات مرة بعد الانصراف من حفل – ذهبت إلى بيتى وكتبت قصيدة خلتها أحسن ما كتبت .

ماكنيس : ماذا كانت تشبه ؟

إليوت : قرأتها فى الصباح التالى فإذا بها اقتباس خالص !

ويعلق رود جرز بقوله : إن جميع الشعراء يعرفون أن المخمورين لا ينتجون شيئاً ذا قيمة . وقد كان توماس يعرف ذلك أكثر من غيره . وإذا كان مؤرخه قد أوضح أنه لم يكن يخلط بين الشعر والخمر ، مع أنه كان يبدّل كلاًّ منهما بالآخر بسرعة – فإنه كان يشرب بدافع الخجل والاستعراض والأمل واليأس وأى شىء آخر .

لقد كانت فكرة الموت المقدر سلفاً هى الفكرة التى تجرى فى كل إنتاج توماس كما جرت فى طقوس شبابه ، يقول :

لقد ملأنى الزمن بالخضرة ،
وهأنذا أموت
مع أننى غنيت ،
وأنا مغلول مثل البحر .

وكان جريه وراء الخمر نوعاً من الهروب من هذه الفكرة الداهمة ، ولعلى أعتقد أن توماس كان يفر من شقائه ووساوسه إلى الخمر ، ثم يفر من الخمر إلى الشعر ، فكأن الشعر كان نوعاً من التطهر ، ولكن التطهر نفسه لم يكن ليدوم مع إنسان مثل توماس ، ضعيف مضيع واقع تحت سيطرة «كوابيس» مدمرة .

ومن الثابت أنه لم يكن «يصنع» الشعر وهو مخمور فى الوقت الذى كان يحس فيه بالمتعة إذ يشرب ، ولكنه ربما كان «يصنعه» على طريقة أبى نواس : أى بين الصحو والسكر ، وربما –

أيضا – كان يهيىء نفسه بالخمر لكتابة الشعر ، فتكون الخمر هنا نوعاً من المؤثر الخارجى ، أو مهيئ المزاج للكتابة ، أو المثير لحالة الإبداع .

وعلى هذا النحو من تهيئة الجو المناسب للإبداع نرى العديد من الوسائل التى يلجأ إليها الشعراء والفنانون بوجه عام . وفى تاريخ الشعراء الإنجليز أنفسهم كثيرٌ من الأمثلة . فكولريدج كان يتعاطى الأفيون ، ويعتقد أنه أتاح له عوالم جديدة ؛ ووردزورث كان يفضل الكتابة فى جو الصباح الباكر ، وشيلى كان يحتفظ فى مكتبه بتفاح فاسد يستمد من رائحته التهيؤ للكتابة ! وهكذا .

غير أن الدراسات الحديثة فى هذا الموضوع قد أثبتت أن مظاهر الشذوذ فى إنتاج الشاعر مصدرها طبيعة تكوينه النفسى ومدى عصابيته ، وليس تعاطيه الشراب أو المخدر . ولعلنا إذا طبقنا هذه النتيجة على توماس وجدناها صحيحة ؛ فتكوينه النفسى المرهق بالفقر والوساوس والعصابية كان وراء إبداعه وصوره الشعرية المتوهجة .

تشريعات إزرا باوند الرومانية

ما أكثر شعراء ونقاد العالم الغربي الذين عرفناهم فى لغتنا ونقلنا عنهم ، وربما تأثرنا بهم ! ولكن ما أكثر أيضاً هؤلاء الشعراء والنقاد الذين عرفناهم ولم نعرفهم فى آن واحد ! أى ما أكثر الأسماء التى ترددت عندنا من هؤلاء وأولئك – ولا سيما بعد الحرب الثانية – دون أن نعرفها معرفة وثيقة ، أو دون أن نحتك بها احتكاكاً حقيقيًّا ! ومن هؤلاء الشاعر الناقد الأمريكى إزرا باوند الذى قدم إلينا على أنه أستاذ ت . س . إليوت . . هكذا ببساطة دون أن نعرف مدى هذه الأستاذية أو مظاهرها أوجدواها ، بل دون أن نترجم له كتاباً واحداً من كتبه العديدة ، مع أننا ترجمنا لتلميذه إليوت كل أعماله تقريباً ؛ كما ترجمنا الكثير من أعمال تلامذة تلميذه . وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على جرينا وراء ما يسمى « البدع » فى الحياة الأدبية . . فجأة يصبح فلان الأجنبى « بدعة » فى حياتنا الأدبية فتدور حوله أحاديثنا وكتاباتنا وترجماتنا ، ويصبح ماعداه هشيماً تذروه الرياح ! غير أن هذه قضية أخرى فى الحقيقة ، وليست قضيتنا فى هذا السياق . فقضيتنا هنا هى فهم هذا الرجل ، إزرا باوند للشعر وتصوره لفنه . ولعلنا بهذا نلقى ضوءاً على أستاذيته وريادته لما يعرف فى الإنجليزية باسم « مدرسة الشعر الحديث » التى كان من أهم أعمدتها تلميذه النجيب إليوت وتلامذة تلميذه هذا من أمثال أودن وسيسيل داى لويس وماكنيس وديلان توماس .

لقد كان إزراباوند هو الأب الروحى لجميع ثورات التجديد وحركاته فى الشعر الحديث فى اللغة الإنجليزية بوجه خاص ، سواء فى بريطانيا أو فى أمريكا : فعلى يديه تكونت « مدرسة التصويريين » Imagists أو « مدرسة الصورة » بالاشتراك مع عدد آخر من الشعراء ومثقفى عصره قبيل وفى أثناء الحرب الأولى . وكانت هذه المدرسة هى التى أرهصت بميلاد الشعر الحديث .

ولقد كان باوند أيضاً رجلاً غير عادى إذا استخدمنا كلمة مهذبة ، كان غير عادى بكل المقاييس ، لا فى شعره فحسب ، ولا فى نقده فحسب ؛ وإنما فى شخصه ومواقفه أيضاً . وحياته التى دامت ٨٧ عاماً (١٨٨٥ – ١٩٧٢) نموذج لحياة الموهوبين المؤثرين ، ولعلها كفيلة بإخراج سيرة طريفة من سير الشعراء والأدباء فى هذا القرن . ويكفينا هنا أن نشير إلى أهم معالمها وأغربها فى الوقت نفسه :

فى مطلع القرن كان قد تخرج وعمل مدرساً للفرنسية والإسبانية بالكلية التى تخرج منها فى جامعة بنسلفانيا فى غربى أمريكا الأوسط . وفى هذه الكلية تعلق براقصة للباليه ، وشاع أمره حتى تنبهت له الجامعة ، ففصلته من عمله ، وجاء فى قرار فصله إنه : «يغالى فى التشبه بأبناء الحى اللاتينى» فى باريس !

ورد باوند على فصله بالاحتجاج على أمريكا كلها ، فشد رحاله إلى خارجها ، وركب البحر حتى بلغ إسبانيا ، ومنها ركب البر ماراً بجنوبى فرنسا حتى بلغ معبودته . . مدينة البندقية . . حيث قضى بضع سنوات غادرها بعدها إلى إنجلترا حيث أقام حتى عام ١٩٢١ . وقبل عشر سنوات من ذلك التاريخ كان قد أصدر أول دواوينه ، وأسس «مدرسة الصورة» والتى هو وأحبُّ الكتاب إلى نفسه . . ييتس ود. هـ. لورنس وفورد مادوكس فورد وإليوت ووِيند هام لويس .

فى تلك الفترة كان باوند قد قام بسياحات موسعة فى عدة ثقافات ولغات مثل الإسبانية والفرنسية والصينية واليابانية ، فضلاً عن إجادته لليونانية واللاتينية . ومن هذه الثقافات نهل بطريقة ذكية لا تعرف الخضوع والاستسلام ؛ وإنما تعتد بالجوانب الجوهرية التى يمكن أن تطعم اللغة الإنجليزية وتلقحها بعناصر مفيدة ، ثم امتدت اهتماماته حتى شملت الفنون التشكيلية ، وعلى رأسها التصوير والنحت ، وكذلك الموسيقى ، بل إنه اهتم بدراسة علم الاقتصاد دراسة متأنية كان يحسده عليها زملاؤه وعارفوه . وفى الوقت نفسه انتقل إلى باريس عام ١٩٢١ حيث أقام أربع سنوات ، وصادق شاعرها صاحب الصنائع السبع جان كوكتو ؛ كما عرف مواطنيه الروائيين جرترود ستاين وإرنست هيمنجواى .

وفى عام ١٩٢٥ عاودته نزعة المغامرة وحب الاكتشاف ، فغادر باريس إلى بريطانيا حيث تحول تحولاً خطيراً ومفاجئاً عندما شرع فى مناصرة الفاشية الوليدة فى ذلك الوقت . ولما ظهرت بوادر الحرب الثانية فى الأفق كانت الفاشية قد تمكنت من فكره إلى حد الهجوم على وطنه ؛ مما قاده إلى تجربة خطيرة ومفاجئة أخرى ؛ إذ رحل إلى أمريكا عام ١٩٣٨ ، وهناك قبض عليه وحقق معه وأدين بتهمة الخيانة العظمى ، وكان الموت فى انتظاره ، لولا أن الموت تحول فجأة أيضاً إلى مصحة عقلية أودِعَها ، وظل بها نحو ١٥ شهراً ، وبعدها عاد إلى أوربا ، بل عاد إلى إيطاليا التى كانت قد تمكنت منه فظل مقيماً بها حتى وفاته !

روى أصدقاؤه وأعداؤه معاً الكثير عن خصاله ، مثلما رووا الكثير عن موهبته وأثره الخلاق : فقد ذكر الشاعر الآيرلندى وليم ييتس أنه كان يتميز بطبيعة عدوانية منذ البداية برغم سلامة

طويته ، وأنه كان نزاعاً إلى إيذاء مشاعر غيره .

وذكر وندهام لويس أنه لم يكن واحداً بل كوكبة من البشر ذا مظهر ينذر بالسوء ومخبر رحيم وطيب ! كما وصفه يتسم أيضاً بالعصبية والوقوع تحت سيطرة الكوابيس فى غير ميل إلى ضبط النفس .

ووصفه روبرت جريفز بأنه شاعر دجال ، ثم وصفه إليوت بأنه أكبر شعراء العصر ، بل أهدى إليه درته . . « الأرض الخراب » !

ومع ذلك كله ، وربما بسبب ذلك كله – مضى باوند فى طريق لا تحيد . . طريق الشعر كما ينبغى أن يكون فى نظره . وعلى هذه الطريق التى وصفها قدماؤنا بالصعوبة والطول اكتشف باوند العديد من المواهب الشابة فى عصره ، ونقب عن شخصيات ظلت مغمورة حتى وقع عليها ؛ كما أهال التراب على شخصيات مشهورة مرموقة قبل عصره . وعلى هذه الطريق أيضاً . . طريق الشعر . راح باوند ينقب فى الفرنسية والألمانية والإيطالية والإسبانية واليونانية واللاتينية ، بل وفى أشعار قدماء المصريين ؛ حتى خرج بالعديد من الكنوز التى انعكست على شعره ونثره سواء بسواء .

غير أننا نعود إلى قضيتنا الأساسية هنا ، قضية فهم باوند لفن الشعر ، وهى القضية التى سلكته فى مسلك النقاد على المستويين : النظرى والتطبيقى . وهى – أيضاً – القضية التى تدخلنا فى مجال آخر من المجالات التى دار فيها قلم باوند . . مجال النثر ؛ فهو لم يكن شاعراً فحسب ، وإنما كان أيضاً ناثراً من طراز خاص يتصل نثره بالشعر من نواح كثيرة كما سنرى .

ولعل نظرة سريعة نلقيها على عناوين مؤلفاته النثرية تطلعنا على مدى اتساع وعمق الطريق التى اختطها :

– مسرح النو الكلاسيكى فى اليابان .
– كونفوشيوس : المتأمل العظيم .
– القصائد الكونفوشيوسية .
– من كونفوشيوس إلى كمنجز .
– قصائد حب من مصر القديمة .
– باوند/ جويس : خطابات ومقالات .
– كيف تقرأ ؟
– ألف باء القراءة .

يتضح من هذه القائمة أن باوند قد ترجم الكثير من النصوص إلى الإنجليزية ، وأنه قدم إلى

هذه اللغة عدة منتخبات من الشعر العالمي ولا سيما القديم منه ؛ كما يتضح أن الكتابين الأخيرين يتعلقان بالقراءة والتذوق في الأدب بوجه عام والشعر بوجه خاص ، ولكنّ ثمة كتاباً آخر لم نضفه إلى هذه القائمة ، وهو كتاب كتبه باوند ونشره متفرقاً ، وأعاد نشر بعضه في الكتابين الأخيرين في القائمة السابقة ، ثم جاء تلميذه إليوت فجمعه وقدم له . وسيكون حديثنا التالي عن قضيتنا الأساسية هنا من واقع ذلك الكتاب . عنوان الكتاب : المقالات النقدية لازرا باوند[٢٠] ، وقد نشر لأول مرة عام ١٩١٨ ، وأعيد طبعه عدة مرات آخرها هذه الطبعة المزيدة التي ظهرت عام ١٩٦٨ عن دار «الاتجاهات الجديدة الأمريكية للنشر» . وهي في ٤٦٤ صفحة من القطع المتوسط .

وقد أشاد إليوت في مقدمته لهذه المجموعة من المقالات بالأهمية الأساسية لكتابات باوند النقدية في تطور الشعر إبان النصف الأول من القرن العشرين ، ولخص أهميتها في ثلاث خصائص :

١ – أن باوند قد قال الكثير عن فن الكتابة وفن كتابة الشعر على وجه التخصيص مما يحتفظ دائماً بالسداد والفائدة .

٢ – أن باوند قد قال الكثير مما يتصف بأنه وثيق الصلة بحاجات العصر الذى كتب فيه .

٣ – أن باوند لم يفرض على انتباهنا أدباء أفراداً فحسب ، وإنما فرض أيضاً مناطق بأكملها من الشعر لا يمكن نقد المستقبل أن يتجاهلها .

وأضاف إليوت إلى ذلك قوله : إن باوند وسع نطاق النقد وأضاف إليه من عنده حين قيمَّ أدباء مغمورين وآداباً مغمورة ، وحين رد الاعتبار لأدباء أُسيء تقديرهم» .

ويقول إليوت موضحاً : «لقد كان دائماً – وفي المقام الأول – معلماً وداعية ، وكان دائماً يلح على اكتشاف الطريقة التي ينبغي أن يكتب بها الشعر ، لا لنفسه وإنما لغيره ؛ وكان لا يكتفي بأن يتيح هذه الفوائد للناس ؛ وإنما كان يصر على توصيلها للغير» .

وتحدث إليوت عن علاقة شعر باوند بنثره أو بنقده إذا شئنا الدقة فقال :

«من الضروري أن نطالع شعر باوند حتى نفهم نقده ، وأن نطالع نقده حتى نفهم شعره . . . إن مقارنة شعره الباكر بشعره الأخير لابد أن تقدم دليلاً كافياً على مدى ما تعلمه هو نفسه من تأملاته النقدية ومن دراسة الأدباء الذين كتب عنهم» ، واختتم إليوت حديثه بقوله :

---

(٢٠) T.S. Eliot, Ed. The Literary Essays Of Ezra Pound, A New Direction Book, N.Y., 1968.

« أرجو أن يوضح هذا المجلد أن النقد الأدبى عند باوند هو أهم نقد معاصر من نوعه ، وربما يكون هو النوع الذى لا نستطيع الاستغناء عنه من حيث الجدة والحيوية وإلقاء الضوء الجديد على أدب عصرنا » .

غير أننا لن نلجأ فى هذا السياق إلى شعر باوند لنطالعه معاً حتى نفهم نقده كما قال إليوت ، وإنما سنكتفى من هذا النقد الموسع للشعر بالجانب النظرى الذى شغل من الكتاب نحو ربعه ، وهو الجانب الوحيد الذى يمكن أن يفيدنا فى لغتنا غير الأوربية ، وهو أيضا الجانب الوحيد تقريباً الذى تجلت فيه موهبة باوند على التشريع للشعر والشعراء . فماذا قال إذن ذلك المشرع العظيم إزرا باوند ؟

فى المقال الأول بعنوان « التأمل فى أحداث الماضى » تناول باوند الكثير من الشئون أو الشجون التى تتعلق بالشعر والشعراء ، وقد استهله بالحديث عن تجربته مع مدرسة التصويريين التى أشرنا إليها فى مطلع هذا السياق ، فقال : إنه فى ربيع أو أوائل صيف عام ١٩١٢ اتفق مع هيلدا دوليتل وريتشارد ألدنجتون على مراعاة ثلاثة مبادئ فيما يكتبونه من شعر :

١ – التناول المباشر للشيء سواء كان هذا التناول ذاتيًّا أو موضوعيًّا .

٢ – عدم استخدام أية كلمة على الإطلاق لا تساهم فى العمل المكتوب .

٣ – التأليف على أساس تتابع الجملة الموسيقية لا على أساس تتابع البندول .

ولكن : ما الصورة هنا ؟ يقول باوند تحت عنوان فرعى موجه للشعراء فى صورة « بعض المحاذير » : إن (الصورة) هى التى تقدم مركباً ذهنيًّا ووجدانيًّا فى لحظة من الزمن ، وهذا التقديم الفورى الخاطف هو ما يتيح لنا فى حضور أعظم أعمال الفن ذلك الإحساس بالتحرر المفاجئ ، ذلك الإحساس بالتحرر من حدود الزمان والمكان ، ذلك الإحساس بالنمو الفجائى . وتقديم صورة واحدة فى العمر خير من تقديم مجلدات من الصور . . . ولكى تبدأ فما عليك إلا أن تفكر فى الافتراضات الثلاثة (التى تتطلب التناول المباشر والاقتصاد فى الألفاظ وتتابع الجملة الموسيقية) لا باعتبارها معتقداً أو فكرة جامدة – إياك أن تعتبر أى شيء فكرة جامدة – وإنما باعتبارها حصيلة التأمل الطويل الذى قد يستحق النظر حتى لو كان منقولاً عن شخص آخر . ولا تلتفت إلى نقد أولئك الذين لم يبدعوا عملاً أدبيًّا ذا قيمة » .

ويمضى باوند فى طرح محاذيره للشعراء فيقول عن اللغة :

« إياك والتجريد ، إياك أن تروى فى شعر ردىء ما قد تم بالفعل فى نثر جيد ، لا تتخيل أن فن الشعر أبسط من فن الموسيقى . »

وعندئذ يصل باوند إلى الوزن والقافية فيقول :

«لا تكن (خياليًّا) ، دع ذلك لكتاب المقالات الفلسفية القصيرة ، ولا تكن وصافاً ، وتذكر أن المصور يستطيع أن يصف منظراً أفضل بكثير مما يستطيع ، وأن من واجبه أن يعرف الكثير عن المنظر ، فكر فى طريقة العلماء أكثر مما تفكر فى طريقة وكالة إعلان عن صابون جديد . إن العالم لا ينتظر تنصيبه عالماً عظيماً مالم يكن قد اكتشف شيئاً ، إنه يبدأ بتعلم ماتم اكتشافه بالفعل ، ثم ينطلق قدماً من هذه النقطة ، وهو لا ينتظر من أصدقائه أن يثنوا على نتائج تجارب تلميذه الجديد فى الفصل .

وباختصار عليك أن تسلك كموسيقى ، موسيقى ممتاز حين تعالج فى فنك المرحلة التى لها نظائر فى الموسيقى ؛ فالقوانين التى تحكمك هى نفسها القوانين التى تحكم الموسيقى ، ولا تسرى عليك أى قوانين أخرى . . .»

ويجمع باوند بين الوزن والرمز والتكنيك والشكل فى صعيد واحد ، ولكنه يبدى رأيه فى كل على حدة :

«أما الوزن — فإنى أعتقد فى (الوزن المطلق) أى وزن الشعر الذى يناسب — على نحو دقيق — الانفعال أو ظل الانفعال المراد التعبير عنه .

ويجب أن يكون إيقاع الإنسان قابلاً للتفسير ، ومن ثمة يكون فى النهاية إيقاعه الخاص فى غير تزييف أو قابلية للتزييف .

وأما الرموز — فإنى أعتقد أن الرمز المناسب والسليم هو الشىء الطبيعى ، بحيث إنه إذا استخدم الإنسان (الرموز) فلابد أن يستخدمها بحيث لا تكون الوظيفة الرمزية غير مقحمة ، وبحيث لا يضيع المعنى والقيمة الشعرية للفقرة على الذين لا يفهمون الرمز بهذه الطريقة : أى الذين يعتبرون أن الصقر مثلا هو الصقر ، وأما التكنيك — فإنى أعتقد التكنيك الذى يكون اختباراً لإخلاص الإنسان . .

وأما الشكل — فإنى أعتقد أن ثمة مضموناً «سائلاً» وآخر «متجمداً صلباً» : بمعنى أن بعض القصائد قد يكون لها شكل مثلما يكون للشجرة شكل ، وبعضها يكون له شكل الماء الذى يصب فى قارورة ؛ كما أعتقد أن لأشد الأشكال تناظراً استخدامات معينة ، وأن عدداً هائلاً من الموضوعات لا يمكن إخراجه بدقة ، ومن ثمة بشكل مناسب ، فى أشكال متناظرة» .

ويطرح باوند عدة أفكار تتعلق بالشعر والشاعر قائلاً :

«إنى أجد جميع أساتذة فن التصوير القدامى يوصون تلاميذهم بأن يبدءوا بمحاكاة

الروائع ، حتى يتمكنوا من تحقيق أعمالهم الخاصة . أما بالنسبة لعبارة : كل إنسان له شاعر الخاص فكلما عرف كل إنسان شيئاً عن الشعر كان ذلك أفضل . . . إن التمكن فى أى فن مسألة عمر . . . وإذا كان ثمة شيء ما قد قيل مرة فى الأطلانطيس أو أركاديا عام ٤٥٠ ق . م أوعام ١٢٩٠ فليس من حقنا كمحدثين أن نقوله مرة أخرى ، أو أن نحجب ذكر الأموات ، فنقول ما قالوه بمهارة أقل واقتناع أقل . إن كل عصر له مواهبه السائدة ، ولكن بعض العصور يحول هذه المواهب إلى مسألة استمرار . ولم يحدث أن كتب شعر جيد بالطريقة التى كان يكتب بها الشعر منذ نحو عشرين عاما : ذلك لأن الكتابة على هذا النحو تكشف بطريقة نهائية عن أن الكاتب يستمد أفكاره من الكتب والعرف والكليشيهات لا من الحياة . ولكن الإنسان عندما يحس بأن ثمة طلاقاً بين الحياة والفن الذى يكتبه قد يحاول بلا شك أن يبعث إلى الحياة طريقة منسية إذا وجد فى تلك الطريقة خميرةما ، أو إذا اعتقد أنه يرى فيها عنصراً يفتقر إليه الفن المعاصر ، وقد يصل ذلك الفن مرة أخرى بسنده وأسرته ، أى بالحياة » .

ويختتم باوند مقاله الأول هذا بالحديث عن تجربة الشعر الحر التى كانت ناشئة وقت كتابته للمقال عام ١٩١٨ . يقول :

« أعتقد أن الرغبة فى الشعر الحر ترجع إلى الإحساس بالكم الذى يؤكد نفسه من جديد بعد سنين من الجدب ، ولكنى أشك فى أننا نستطيع التغلب فى الإنجليزية على قواعد الكم التى وضعت للإغريق واللاتين على أيدى علماء اللغة فى أكثر الأحوال ، وأعتقد أن المرء لن يكتب الشعر الحر إلا إذا كان ذلك « ضرورة » . أى حين يبنى (الشيء) إيقاعاً أجمل من ذلك الذى تبنيه الأوزان الموضوعة ، أو بشكل أصح أكثر التحاماً بانفعال هذا (الشيء) » .

وقبل أن ننتقل إلى المقال التالى فى هذه المجموعة التشريعية من مقالات باوند يحسن بنا أن نتجاوز هذا الجزء من الكتاب الذى اختصه إليوت بعنوان « فن الشعر » ، وأن نصل إلى مقال آخر متصل بموضوع الشعر الحر فى الجزء الثالث والأخير الذى اختصه إليوت بعنوان « المعاصرون » . وهذا المقال الآخر قصير نسبيًّا ويحمل عنوان « الشعر الحر وأرنولد دولميتش » والأخير موسيقى أمريكى سنتغاضى عن ذكر تفاصيل عنه مكتفين بما أثاره باوند من ملاحظات قيمة عن الشعر الحر والموسيقى . يقول باوند فى مقاله المنشور عام ١٩١٨ .

« الشعر هو تأليف الكلمات على الموسيقى ، أما معظم التعريفات الأخرى له فهى مما يتعذر تبريره أو مما يتصف بالميتافيزيقية . وقد تختلف درجة الموسيقى أو قيمتها ، بل هى تختلف ، ولكن الشعر يذوى و « يجف » إذا هجر الموسيقى ، أو على الأقل الموسيقى المتخيلة . . . والشعراء الذين لا يهتمون

بالموسيقى يكونون أو يصبحون شعراء تافهين . وأكاد أقول : إن الشعراء يجب ألا يكفوا على الإطلاق عن الاتصال بالموسيقى ، أما الشعراء الذين لا يدرسون الموسيقى فهم شعراء معيبون . . . لقد فات أوان منع الشعر الحر ، ولكن من المفهوم أنه يمكن تحسينه ، ويمكن على الأقل إيقاف القليل من المناقشات البلهاء والضيقة التى تقوم على الجهل بالموسيقى . . . ولم يحدث قط أن ادعيت أن الشعر الحر هو السبيل الوحيد للخلاص ، ولكنى كنت أشعر أنه على صواب ، وأن له مكانة بين الأساليب الأخرى لكتابة الشعر . » .

وهكذا يتضح حرص باوند الشديد على الموسيقى فى الشعر باعتبارها ركيزة هامة من ركائزه ، ولأن الشعر الحر فى الإنجليزية بدأ بالتخفف التام تقريباً من الموسيقى فقد عارضه كثيرون وقتها ، وكان على رأسهم باوند وإليوت ، ولكن باوند كان أكثر تحرراً وسعة صدر ؛ فقد رفض فى الشعر الحر تحرره من الموسيقى ، ولكن اعترف به كأسلوب من أساليب كتابة الشعر .

نعود إلى التسلسل الأصلى فى مقالات باوند النقدية لنطالع فى مقاله الثانى بعنوان «كيف تقرأ؟» قضية أخرى من قضايا الشعر ، هى قضية التذوق وما يتصل بها من إعلاء أو بخس لأقدار الشعراء . وكما هو واضح فالمقال — نشر أول مرة عام ١٩٢٩ — كان نواة لكتاب باوند المعروف بهذا الاسم .

ومع أن باوند قد عنى فى هذا المقال بدراسة دور معاهد العلم وطرق تدريسها للأدب فإنه خص الشعر بنصيب كبير : فهو يرى — بادئ ذى بدء — أن معاهد العلم تغرق طالب الأدب فى الكثير مما ليس له علاقة بالنص الأدبى ، مثل : سيرة الأديب . ويسخر من ذلك قائلاً : «هل يطلب منا عند تدريس علم الطبيعة أن ندرس سير جميع تلامذة نيوتن الذين اهتموا بعلم الطبيعة ، ولكنهم فشلوا فى اكتشاف أى شىء؟ ثم يعرج على مشكلة التذوق بالنسبة للجديد فى الأدب والشعر فيرى أن الناس عادة يتخلفون عن تذوق الجديد فى حينه ، وأنهم قد يبدءون فى عملية التذوق هذه بعد أن يمر على الجديد زمن قد يصل إلى ٧٠ عاماً مثلاً !

وينتقل باوند بعد ذلك إلى الحديث عن الأدب والشعر : فهو يرى أن الأدب العظيم هو ببساطة تلك اللغة المشحونة بالمعنى إلى أقصى درجة ممكنة ، وأن اللغة فى الشعر «تشحن أو تحمل بطرق عديدة» . وعلى هذا الأساس يرى أن «ثمة ثلاثة أنواع من الشعر» هى :

١ — نوع تشحن فيه الكلمات — فوق مستوى معناها العادى — بخاصية موسيقية تقود اتجاه ذلك المعنى أو وجهته .

٢ — نوع تطرح فيه الصور على الخيال البصرى المرئى .

٣ – نوع يرقص فيه العقل بين الكلمات : أى لا تستخدم فيه الكلمات لمعناها المباشر ؛ وإنما هو يأخذ فى حسابه – بطريقة خاصة – عادات استخدام الكلمات وسياقها المتوقع : أى العناصر المعتادة التى تصحبها ، وكذلك يأخذ فى حسابه عادات ألوان قبولها المعروفة وحركتها الساخرة أيضاً .

النوع الأول يمكن الأجنبى أن يتذوقه إذا كان ذا أذن حساسة ، حتى إذا كان يجهل اللغة التى كتبت بها القصيدة . ومن المتعذر عمليًّا تغيير مثل هذه القصيدة أو ترجمتها من لغة إلى لغة إلا بمعجزة .

والنوع الثانى يمكن ترجمته بشكل سليم تقريباً أو كامل . وإذا تميز بالجودة فمن المتعذر على المترجم أن يلحق به أى تخريب .

أما النوع الثالث فلا يترجم مع أن الموقف الذهنى الذى يعكسه قد يستطاع فهمه عند نثره .

وبهذا يصل باوند إلى توصية كثيراً ما ألح عليها : فهو يشدد على معرفة اللغات بالنسبة للأديب والناقد على السواء ؛ لأن الاكتشافات على حد قوله لم تقتصر على جنس دون آخر ، فإذا لم يجد الأديب وقتاً لتعلم لغات مختلفة فمن الأفضل له أن يستقى المعلومات عن هذه الاكتشافات . وإذا كان الأديب ناقداً فعليه أن يبحث عن هذه الاكتشافات بنفسه .

ولأن باوند يعتقد أن الفارق الأساسى بين الشعر والنثر يكمن فى عملية شحن الكلمات : بمعنى أن شحن الكلمات فى الشعر أكثر منه فى النثر ، فإنه سرعان ما يحاول تطبيق هذا المعيار على شعراء العصور الماضية . وقد قام بعملية غربلة لتلك العصور ؛ لكى يفرق بين الأدب المشحون والأدب غير المشحون منذ الإغريق حتى وقت كتابة مقاله .

ونكتشف من خلال عملية الغربلة هذه أن باوند لا يستبقى من الإغريق إلا هوميروس وصافو ، ومن الرومان دانتى وبعض إنتاج كافا لكانتى وجويدو ، على حين وجد فى شكسبير مثلاً زخرفة وتنميقاً فى اللغة كما وجد فيه إلحاحاً على الحديث عن المادة أكثر من الحديث عن الأداء .

أما شعر القرن التاسع عشر فى أوربا فمن رأيه أنه أقل من النثر شحناً ، بل يقول :

«أعتقد أن لا أحد يستطيع الآن أن يقرأ فى الحقيقة شعراً جيداً مالم يعرف ستندال وفلوبير (وهما ناثران فرنسيان كما نعرف) . وعندئذ سيتعلم فن شحن الكلمات من فلوبير أكثر مما يتعلم من كتاب الدراما فى القرن السادس عشر (عصر شكسبير) .

ويضيف إلى ذلك أنه منذ وفاة هاردى (توماس هاردى الروائى الإنجليزى التقليدى) انتقل الشعر إلى أمريكا ، وأن كل التطويرات فى الشعر الإنجليزى منذ سنة ١٩١٠ ترجع إلى الأمريكيين تقريباً !

ويعود مرة أخرى فيدعو الأديب إلى دراسة لغة أجنبية واحدة على الأقل ؛ كما يدعو الناقد ودارس الأدب فى الجامعة إلى قراءة أعمال محددة ابتداء من كونفوشيوس وهوميروس وأوفيد والشعر البروفنسالى ودانتى وفييون وبانشيتيكالى وفولتير وستندال (كتاب ونصف على الأقل) وفلوبير ، (ما عدا رواية «سالامبو» ورواية «التردد») والأخوين جونكور إلى جوتييه وكوربيير ورامبو .

وهكذا نكتشف أنه أسقط من هذه القائمة شعراء أقاموا الدنيا وأقعدوها مثل شكسبير وبودلير ، بل أسقط التراجيديا الإغريقية ، وإن كان قد عاد فى موضع آخر فأوصى بقراءة سوفوكليس !

ويختتم باوند مقاله المثير هذا بالهجوم على المصطلحات الغامضة والمستهلكة التى يستخدمها النقاد ؛ كما يهاجم دورانهم «حول المادة» لا حول النص ، ويخص بهجومه أولئك النقاد الذين لا يحددون مصطلحاتهم والذين «لا يقولون للأعمى : أنت أعمى» ، بل يهاجم أساتذة الجامعة الذين «يصرفون كثيراً من الوقت على عصر مات وانتهى تماماً» دون أن يفارقوه !

وفى المقال الثالث بعنوان «الفنان الجاد» المنشور عام ١٩١٣ تناول باوند جانباً آخر من جوانب فن الكتابة ، ولا سيما كتابة الشعر ، وهو جانب الدقة فى التعبير ، بمعنى إصابة المعنى بأقل الكلمات الممكنة . يقول :

«إن الفنون والأدب والشعر علوم مثلها مثل الكيمياء أما موضوعها فهو الإنسان والبشرية والفرد . وأما موضوع الكيمياء فهو المادة . . . إنها (أى الفنون والآداب) تبدأ حيث ينتهى علم الطب أو قل : إنها تتجاوز هذا العلم . » غير أن الفنون والآداب والعلوم مجتمعة لها جانبها الأخلاقى أيضاً فى رأى باوند : فهو يعتقد أن الفن الردىء لا أخلاقى تماماً مثل الطبيب الفاشل أو غير الكفء ، وهذا ما ينطبق على الشعر أيضاً . وذلك لأن الفنون مجتمعة فى النهاية «شاهد على الإنسان تعكس علينا طبيعته الداخلية وظروفه» .

وإذا كان الطب – كما يقول باوند – يتضمن شقين أو فنين هما : فن التشخيص وفن العلاج فهكذا حال الفنون والأدب ، ولكن فن التشخيص فيها يسمى نزعة القبح على حين يسمى فن العلاج فيها نزعة الجمال .

ويضيف : «إن نزعة الجمال هى الصحة ، هى الشمس ، هى الهواء والبحر والمطر والاستحمام فى البحيرة ، أما نزعة القبح فهى فييون وبودلير وكوربيير وبيردسلى . وأما فلوبير فهو التشخيص على حين نجد الهجاء يمثل الجراحة» وعندئذ يصل باوند إلى الأساس الأخلاقى مرة أخرى فيقول :

«إن الفنون تعطينا أفضل معلومات لتحديد نوع المخلوق البشرى ولأن علاجنا للإنسان يجب أن تحدده معرفتنا أو مفهومنا لماهية الإنسان – فإن الفنون تقدم المعلومات للأخلاق» .

وينتقل باوند إلى الحديث عن الفنان الجاد والفنان غير الجاد . ومن رأيه أن الأول يمثل الأقلية على حين يمثل الآخر الأغلبية ، ومع ذلك فالشاعر الذى يستحق منا هذه الصفة ينبغى أن يكون جادًّا فيقول :

«من الواضح أنه من العسير أن يكون المرء شاعراً عظيماً ، فلو كان الأمر كذلك لفعله كثيرون من الناس . ومع ذلك لم يخل العالم فى أى عصر من أناس تمنوا أن يكونوا شعراء كباراً ، بل إن الكثيرين قد حاولوا أن يكونوا كذلك عن عمد» .

غير أن الشعر يختلط أحياناً بالنثر مما يفرض سؤالاً مثل : ما الفرق بينهما ؟

ويجيب باوند : «أعتقد أن الشعر هو أكثر الاثنين حيوية ونشاطاً ، ولكن هذه الأمور نسبية تماماً مثلما نقول : إن حرارة معينة مرتفعة وأخرى منخفضة ، وعلى هذا النحو نصف فقرة نثرية معينة بأنها «شعر» : بمعنى أننا نمدحها ، ونصف فقرة معينة من الشعر بأنها «نثر فحسب» : بمعنى أننا نذمها .

ولما كانت جميع الكلمات التى يمكن استخدامها فى الكتابة عن هذه الأمور هى كلمات الحديث (اليومى) الغامضة فمن المستحيل تقريباً الكتابة بدقة علمية عن (النثر والشعر) ما لم نكتب بحثاً كاملاً عن (فن الكتابة) فنحدد كل كلمة ونعرفها مثلما تعرف المصطلحات فى بحث عن الكيمياء . وعلى هذا الأساس فجميع المقالات التى تدور عن (الشعر) لا تكون فى العادة رديئة فحسب ، وإنما هى أيضا غير دقيقة ومعدومة الجدوى تماماً» وصعوبة ذلك فى رأى باوند نراها فى المصور مثلاً الذى إذا طلب منه الحديث عن إنتاجه عجز عن استخدام كلمات دقيقة محددة !

«إن الكتابة الجيدة – كما يقول باوند – هى التى يسيطر عليها الكاتب سيطرة تامة ، فيقول ما يعنيه بالضبط وبلا زيادة ولا نقصان . . يقوله بوضوح وبساطة كاملين ، ويستخدم فى ذلك أدنى قدر ممكن من الكلمات . . . وفى البدء كانت الكلمات البسيطة تكفى مثل : الطعام ، الماء ، النار . وما الشعر والنثر هنا إلا امتداد للغة ، فالإنسان يرغب فى الاتصال بأقرانه ، وهو يرغب فى اتصال متزايد التعقيد . وهنا قد تفيد الإيماءة وقد تفيد الرموز . فحين ترغب فى شىء غير ظاهر للعين أو حين ترغب فى توصيل أفكار معينة فلابد أن تلجأ إلى الكلام . إنك بالتدريج ترغب فى توصيل شىء أقل عرياً وغموضاً من الأفكار ، ترغب فى توصيل فكرةٍ وتوابعها المعدلة ، فكرة وحشدٍ من آثارها وأجوائها وتناقضاتها» .

وهنا يصل باوند إلى قضية العاطفة أو الانفعال فى الفن ، ولكنه يرى أن النثر لا يحتاج إلى العاطفة على الرغم من أنه يحاول تصويرها : أما الشعر ذلك الكائن الخرافى فى الأساطير اليونانية الذى كان على هيئة نصف رجل ونصف حصان – فيقوم أساساً على العاطفة . والقول بأن الشاعر الغنائى قد يموت فى سن الثلاثين : أى أن الطبيعة العاطفية نادراً ما تتجاوز تلك السن – قول مبنى على التعميم ، ومن ثمة يخلو من الدقة .

ويضيف : «من الصحيح أن معظم الناس يتشاعر تقريباً بين سن السابعة عشرة وسن الثالثة والعشرين ؛ فالعواطف فى تلك السن تتسم بالجدة وتلقى الاهتمام من صاحبها الذى لا يتمتع عندئذ بكثير من العقل أو الشخصية . ولما كان الإنسان ، ولما كان عقله يغدو آلة يزداد ثقلها ، ولما كان يغدو ذا تكوين لا ينفك يزداد تعقيداً – فإنه يحتاج إلى جهد متزايد من الطاقة العاطفية حتى تتسق حركته . ولا شك أن العواطف تزداد حيوية كلما ازداد نضج الإنسان» .

ويختتم باوند مقاله هذا بالإشارة مرة أخرى إلى ضرورة التسلح بلغة أجنبية واحدة على الأقل بالنسبة للناقد ، وبخاصة ناقد الشعر .

وفى المقال الرابع بعنوان «مهمة المدرس» (١٩٣٤) يتناول باوند قضية تدريس الأدب بعامة والشعر بخاصة ، وهى قضية شغلته كثيراً وشكلتها تجربته الشخصية فى التدريس بالجامعة فى مطلع حياته ، فهو لا يرى فى الصحافة أى خير على الأدب ، بل يتهمها بالفساد اقتصادياً أو شخصياً ، ولا يبقى أمامه إلا المدرسون ، فهم عنده الأمل الوحيد فى حفظ الأدب والأدباء ، أولئك الأدباء الذين يعتبرهم «عدادات الطاقة ومقاييس البخار فى الحياة الثقافية لأية أمة» .

وعنده أن الحياة العقلية للأمة ليست ملكية خاصة لأى مخلوق ، ووظيفة المدرس هى المحافظة على صحة العقل القومى ، ولكنه لا ينسى وهو فى غمرة حديثه عن تدريس الأدب أن يشير إلى ذلك المرض الذى انتشر انتشار السل خلال القرن ونصف القرن الأخير ، ألا وهو مرض التجريد الذى يراه من أخطر (الميكروبات) التى تهاجم الجسم الأدبى ، ولا سيما فى أعضائه الشعرية ، بل لا ينسى أيضاً أن يدافع عن الشعر ضد من يزعمون أنه يكتب للتسلية أو الترفيه !

عند هذا الحد نكون قد استخلصنا الإطار العام لتصور باوند للشعر وفهمه له . أما المقالات التالية فلا تهمنا فى هذا السياق ، فضلاً عن أنها لا تفيد قارئ الشعر غير الإنجليزى .

ولعلنا نستطيع الآن أن نلخص أركان ذلك الإطار العام لما أسميناه التصور أو الفهم للشعر عند باوند . وأول ركن لهذا التصور هو أن الشعر نبت الحياة ونبضها ، وإذا انفصل عن الحياة فقد سنده وأسرته : أى (تشرد) وتاه !

أما ثانى الأركان فهو أن الشعر يقوم على أربع قوائم هى.: الصورة والمعنى والموسيقى والعاطفة ، وبدون هذه القوائم لا يستقيم للشعر وجود أو حركة ، وأهم هذه القوائم هى الصورة ، وهذه ينبغى أن تكون جديدة غير مقلدة ؛ فالتقاليد كما يقول باوند فى مقال آخر « نوع من الجمال نحافظ عليه وليس مجموعة من الأغلال تقيدنا » ؛ كما ينبغى للصورة أن تكون واضحة محددة ، فالوضوح عنده لا يعادى الرمز ، وأن تكون مشحونة بالمعنى مبنية على التتابع الموسيقى ، وليس على الحركة الرتيبة للبندول ، وأن يكون مبناها مساوياً لمعناها بلا زيادة أو نقصان .

وأما الركن الثالث والأخير لهذا التصور فهو أن الشعر نوع من الاكتشاف والارتياد الدائمين لعالم الإنسان ، ولكن الاكتشاف والارتياد لابد أن يكونا مسلحين بأسلحة معينة أهمها ثقافة الشاعر : أى معرفته للتراث واطلاعه على تجارب غيره فى غير لغته ، فضلاً عن خبرته بالحياة .

لقد حارب إزرا باوند فى سبيل هذه المبادئ التشريعية حرباً متصلة لاهوادة فيها ولا هدنة ، وحاول هو نفسه أن يحقق هذه المبادىء فى شعره ، ولكنّ هذا موضوع آخر . ولعلنا قد لمسنا فيما سقناه من آرائه الكثير مما تميز به ذلك المشرع « الرومانى » الصارم من اتساع أفق وسعة اطلاع وخيال واستيعاب لما يقرأ ، وقاموس مفردات متجدد وخلاق ، بل وعاطفة جياشة وجرأة وسخرية ، وهى صفات لازمت فكره وأسلوبه ، وساهمت فى أصالته وتفرده .

من قضايا الشعر الحديث وثوراته

من الكتب الجيدة التي تظهر من حين لآخر كتاب صدر بالإنجليزية فى أمريكا عام ١٩٦٠ ، ثم أعيد طبعه فى طبعة شعبية فى سلسلة «بليكان» الإنجليزية عام ١٩٦٤ ، وبعدها توالت طبعات أخر مختلفة الأحجام والأثمان .

عنوان الكتاب : «القصيدة ذاتها» أو «القصيدة بنصها»[٢١] ومؤلفه أو بمعنى أصبح مولفه أو محرره – هو ستانلى بيرنشو الذى ولد بمدينة نيويورك عام ١٩٠٦ ودرس بجامعة بيتسبورج ، ثم عمل لفترة بعد تخرجه فى حقل الإعلان ، ولكنه ما لبث أن حن إلى الدراسة ، فنال الماجستير من جامعة كورنل ، وبعدها منذ عام ١٩٣٦ عمل بحقل النشر كمحرر مسئول بدار درايدن حتى عام ١٩٥٨ ، ثم صار نائب رئيس مجلس إدارة دار هنرى هولت التى نشرت أولى طبعات كتابه هذا . وفى الوقت نفسه حاضر بجامعة نيويورك أربعة أعوام ، ولكنه يصرف معظم وقته منذ سنوات فى الكتابة والتأليف ، ومع أنه قد نشر عدة أعمال نقدية فإنه معروف أيضاً كشاعر .

وقد عاون بيرنشو فى جمع مادة هذا الكتاب وترجمتها ثلاثة «من أساتذة الجامعات الأمريكية هم على التوالى : ددلى فيتس أستاذ اللغة الإنجليزية بأكاديمية فيليبس ، وهنرى بير رئيس قسم اللغات ذات الأصل اللاتينى بجامعة ييل ، وجون فردريك نيمس أستاذ اللغة الإنجليزية بجامعة إلينوى .

وتتضمن مادة الكتاب أكثر من ١٥٠ قصيدة لنحو ٤٥ شاعراً أوربيًّا ، أثبتها بيرنشو ومعاونوه فى أصولها الفرنسية والإسبانية والألمانية والإيطالية والبرتغالية والروسية ، وزودوا كلا منها بترجمة حرفية إنجليزية – بيتاً ببيت وكلمةً بكلمة – مع التعليق والشرح والملاحظات عن صاحبها وطريقة النطق فى لغته ، كما تتضمن هذا العددَ الحافلَ من الشعراء الأوروبيين المحدثين عبر ١٥٠ سنة ذوى الأسماء البارزة مثل هيلد رلين وريلكه الألمانيين ، وبودلير وفاليرى وإيلوار الفرنسيين ، ولوركا وأونامونو الإسبانيين وليوباردى ودانونزيو الإيطاليين .

غير أن هذا كله ليس بيت القصيد فى هذا الكتاب الذى بلغ ٣٣٧ صفحة من القطع المتوسط ذى البنط الصغير ، وإنما بيت القصيد هو ما يثيره من قضايا تتعلق بالشعر والشعراء ، وهى هنا

---

(٢١) **Stanley Burnshaw, Ed. The Poem Itself, A Pelican Book, London, 1964.**

ثلاث قضايا على جانب كبير من الأهمية والخطورة .

١ – قضية ترجمة الشعر .

٢ – قضية الشعر الحديث .

٣ – قضية الشعر كأداة للاتصال .

ولأهمية هذه القضايا الثلاث وخطورتها معاً فإننا نؤثر مناقشة كل منها على حدة مع التركيز على الجانب النظرى نظراً لأن التطبيقات كلها غير عربية .

أولاً – قضية ترجمة الشعر

كتب بيرنشو مقدمة الكتاب وفيها طرح قضية ترجمة الشعر ، ويبدو أنه قد شغل بها منذ شبابه ؛ فقد أشار فى مستهل حديثه إلى مقال نشره قبل ثلاثين عاماً ، واقترح فيه أن يكون تذوق الشعر المكتوب بلغة لا يجيدها القارئ عن طريق تعلم السماع والنطق (ولو بطريقة تقريبية) للأصوات التى يحتويها النص الأصلى مع قراءة الترجمات الحرفية فى الوقت نفسه ؛ إذ إن الشعر جزء لا يتجزأ من اللغة النغمية (أصوات القصيدة فى لسانها الأصلى) فكيف يمكن المرء إذن أن يتذوق قصيدة إسبانية بلغة غير الإسبانية ، أو قصيدة فرنسية بلغة غير الفرنسية ؟ ويعلق بيرنشو على تساؤله هذا بقوله :

لقد ظهر المقال فى وقت كان المترجمون فيه يفعلون ما يحلو لهم : كانوا « يعيدون خلق النصوص الأصلية » ! ولم تكن الطبعات التى تضم لغتين قد أصبحت مألوفة بعد ، ولا كان تعريف فروست للشعر بأنه « ذلك الذى يضيع من الشعر والنثر عند ترجمته » قد أصبح مألوفاً أيضاً .

غير أن بيرنشو ، طوال الثلاثين عاماً التى أشار إليها كان قد ازداد اقتناعاً بوجهة نظره ، فأخذ يطور الفكرة حتى استقامت فى صورة منهج متكامل طبقه فى كتابه هذا الذى نعارض له . يقول :

«أما بالنسبة للقارئ الذى يرغب فى سماع ونطق النص الأصلى ، ولو بشكل تقريبى – فلعلنا نرشده بأى عدد من النقاط المفيدة ، لا فيما يتعلق بالقافية والجناس والوزن والمطلع فحسب ؛ وإنما فيما يتعلق بمظاهر التناسق والوقفات والانعطافات وألوان اللباقة الصوتية فى التعبير مما يحتوى عليه النص . وليكون المنهج صادقاً مع مقصده كان على أن أوسعه حتى يصبح ترجمة حرفية مضافاً إليها التعليق – حتى يصبح مناقشة تهدف إلى تمكين القارئ من أن يفهم القصيدة وأن يبدأ فى تذوقها كقصيدة . . . فما إن يبدأ حتى يستطيع أن يغوص ما شاء له الغوص . فالهدف هو أن نعينه على

دخول القصيدة نفسها .

ويتقل بيرنشو بعد ذلك إلى مناقشة ترجمة الشعر بالشعر التى تعتبر نوعاً من الترضية للقارئ الذى يفضل أن يقرأ الشعر شعراً حتى لو كان مترجماً ، ولكنه يجد أن هذه الترضية غير كافية لعدة أسباب : فالترجمة الشعرية إلى الإنجليزية مثلاً إنما تقدم تجربة فى الشعر الإنجليزى فحسب . فهى تبعد القارئ عن الأدب الأجنبى ، وتضعه فى أدبه الإنجليزى ، كما تبعده عن النص الأصلى وتضعه فى نص مختلف . وفور ابتعاده عن كلمات النص الأصلى يبتعد عن شعر هذا النص نفسه ؛ لأن الكلمات هى التى تشكل القصيدة والقصائد لا تصنع من الأفكار ، وإنما تصنع من الكلمات . وبغض النظر عن براعة الترجمة الإنجليزية مثلاً لإحدى القصائد فستظل دائماً شيئاً مختلفاً ، وتكون دائماً قصيدة إنجليزية . وهذا ما عناه فروست بقوله السابق وما تعنيه أيضاً أقوال أخرى مثل قول الإيطاليين : « المترجم خائن » . Traduttore — Traditore!

ومن جهه أخرى يرى بيرنشو أن الترتيب الذى تصنعه الكلمات ليس أقل حسماً بالنسبة للمترجم من الكلمات نفسها : فحين تظهر الكلمات فى سياق ما (كما فى القصيدة) فإنها تشرع فى بث المعنى بطريقة خاصة ، وتعمل مظاهر تفردها – إذا صح التعبير – بطريقة انتقائية . والوضع الذى تتخذه كل كلمة فى علاقتها بالكلمات الأخرى هو الذى يؤدى إلى تضخيم أجزاء من مضمونها والتقليل من أجزاء أخرى . ومع ذلك فبعض المعانى يتراجع على حين يتقدم البعض الآخر . ولكنها جميعاً تتسم بالنشاط إلى حد ما أيضاً – ذلك النشاط الذى ينقل الثراء المتعدد الأشكال فى الإحساس والفكر (الإيحاءات والغموض والتناقض ومستويات المعنى فى المصطلحات المستخدمة حالياً) وهذا ما عبر عنه كوليريدج حين عرف الشعر بأنه « خير الكلمات فى خير ترتيب » ، وحين أبدى ملحوظته المشهورة عن « حالة الأنفعال غير العادية مع الترتيب غير العادى » .

ويستطرد بيرنشو فى حديثه قائلاً :

إننا نتحدث اليوم عن العبارة أو الجملة المؤثرة التى يختلف ترتيب الكلمات فيها وترتيب الكلمات فى النثر ، ونقول : إن كل قصيدة إنما هى تنظيم لعبارات كهذه . ولكن بعض النقاد يتجاوز ذلك فيقول : إن كل عبارة مؤثرة مجاز ايقاعى – والقصيدة سلسلة من المجازات الإيقاعية Rhythmic Metaphors التى تثير استجابة بدنية فى جسد القارئ ، فى عضلاته الخارجية والداخلية . ولا يتحرك معها العقل فحسب ، وإنما الجسد كله « ويعكسان » النمط الإيقاعى للكلمات . ولا شك أنه من المستحيل أن يثير المترجم هذه الاستجابة بكلمات مختلفة وترتيب مختلف

للكلمات . ولكن بغض النظر عن جميع الاتفاقات الجسدية : هل يستطيع المترجم أن يفكر بمجرد تفكير في محاولة أن ينقل إلى لغة مختلفة « الترتيب غير العادى » للكلمات الأصلية ؟

وهو يرتب على ذلك نتيجة مؤداها أن ترجمة الشعر شعراً ليست هى السبيل الأفضل ، وأن منهجه فى تعويد القارئ على تذوق الشعر فى لغته الأصلية هو خير السبل المتاحة .

الحق – كما سنلمس عند حديثنا عن القضية الثالثة – أن بيرنشو وأصحابه قد بذلوا جهداً غير عادي فى تذليل النصوص غير الإنجليزية للقارئ الإنجليزى : فهم قد زودوه – فضلاً عن النص الأصلي – بترجمة حرفية لكل بيت على حدة مع الشرح الوافى للكلمات والعبارات والإيحاءات الخاصة ، وكذلك لخصوا له طريقة نطق الكلمات فى اللغة المنقول منها النص ونظام العروض فيها ، ولكن برغم هذا الجهد – ألا يدعونا ذلك إلى التساؤل : هل هذا يكفى الاستمتاع بالنص الأصلى فى لغتة الأصلية ؟ ألا يقتضى مثل هذا المنهج من القارئ الإنجليزى نفسه قدراً لا بأس به من الثقافة العامة ، ناهيك عن الثقافة الشعرية ؟ وإذا جاز ذلك فى محيط لغات أشبه ببنات العم ، مثل هذه اللغات المتفرعه عن اللاتينية – فهل يجوز فى لغات بعيدة فى أصولها كل البعد ، مثل : الإنجليزية والعربية ؟ صحيح أن بيرنشو قد أدخل الألمانية إلى منتخبه كما أدخل قصيدة واحدة بالروسية وكلتاهما بعيدتان إلى حد كبير عن اللاتينية ومشتقاتها ، ولكن يظل السؤال قائماً : هل هى متعة للخاصة ؟

الحق أيضاً أن تنفيذه لدعوى ترجمة الشعر بالشعر يحمل قدراً واضحاً من التبصر والمنطق والحكمة ، ولكن أليست ترجمة الشعر بالشعر مسألة اختيارية فى النهاية لا يقدر عليها إلا قلة من الشعراء الموهوبين المثقفين ؟ لقد روى لى الشاعر الأمريكى الكبير الراحل روبرت لويل[٢٢] كيف أنه ترجم عدة قصائد لباسترناك دون معرفة سابقة باللغة الروسية ؟ وكيف عهد بالقصائد الأصلية إلى صديق له يجيد الروسية قام بترجمتها كلمة بكلمة ، ثم صاغها لويل صياغة شعرية ؟ لقد فعل ذلك لويل بسبب إعجاب مفاجئ أحسه ازاء باسترناك وهو يقرأ له بعض ما ترجم من شعره ، فكان أن طالب صديقه بترجمة المزيد منه . وهذه حاله فردية بلا شك أساسها اختيارى محض ، فهل نحجبها ؟ لا شك أن بيرنشو لم يطالب بذلك ، ولكنه لا يرى فيها عدلاً ، فما فعله لويل ينتمى فى النهاية – بمنطق بيرنشو – الى لويل نفسه ، وإلى اللغة الإنجليزية ، لا إلى باسترناك أو اللغة الروسية . ولكن ألم يكسب لويل مؤثراً جديداً ؟ ألم يكسب قصيدة أو عدة قصائد جديدة ؟ ألم يخرج فى النهاية بديوان كامل ضم إليه قصائد باسترناك وقصائد بعض الشعراء الآخرين ممن أعجب

---

(٢٢) (عندما يتحدث الأدباء) سلسلة اقرأ . دار المعارف . القاهرة ١٩٧٧ . ص٥٩ .

بهم ؟ ألم يكسب تراث اللغة الإنجليزية والشعر الإنجليزى أثراً جديداً ؟ وهل قضى ذلك كله فى النهاية على قصائد باسترناك وغيرها أو على إمكان تذوق القارئ غير الروسى لها على منهج بيرنشو ؟

الحق أخيراً أن هذا المنهج الذى اختطه بيرنشو لا غبار عليه وإنْ هو فى النهاية إلا باب جديد قد فتح أمام الشعر العالمى وقرائه المجاهدين ، أو طَبَقٌ جديد قد وضع على مائدة الشعر لتقديم الشعر بذوق معين . وهو منهج صار له اليوم طلاب ومريدون كثيرون . فقد انتشرت منذ صدور هذا الكتاب منتخبات الشعر التى تطبع محتوياتها بلغتين أوربيتين ولا سيا فى الإنجليزية .

ثانياً – قضية الشعر الحديث

الشعر الحديث . . عبارة تردد كثيرا فى الكتابات النقدية الأوربية – ولا سيا الإنجليزية – منذ ثلاثينيات هذا القرن ، وهى نفسها عبارة استوقفت جيشاً من المؤرخين والباحثين ، حتى وصلت إلى بيرنشو فاستوقفته بدوره ، ولكنه نظر إليها نظرة تاريخية ، ووضعها فى الإطار التاريخى الصحيح ، وخصها بدراسة مطولة جاءت بعد مقدمته مباشرة ، تحت عنوان « ثورات الشعر الحديث الثلاث » يستهل هذه الدراسة الذكية المركزة بقوله :

« لا بد لمن يفترض أن يعالج ثورات الشعر الغربى الحديث الثلاث أن ينتبه إلى تحديد مصطلحاته ، ولا سيا مصطلح « الحديث » فأنا أستخدمه بمعنى تاريخى يضم مساحة من الزمن ، ويوحى بالمناخ الفلسفى الثقافى الذى يحدد شعراء تلك الفترة » .

ويعتقد بيرنشو أن تجزئة أى عصر ، ودراسة مشاهيره وأعلامه كلٌ على حدة ، أمر لا يتيح نتائج موضوعية مثل ما تتيحه دراسة العصر نفسه فى مجموعه : أى دراسة شعراء العصر فى مجموعهم باعتبارهم « شركة مساهمة » .

والعصر الحديث عنده يبدأ مع نشوب الثورة الصناعية ، وينتهى مع نهاية الحرب العالمية الثانية ، وهذا كما يقول يمثل مساحة زمنيه عريضة أو هائلة إذا قيست بعصور محدودة مثل عصر شعراء الثريا Plèiade فى فرنسا أو الشعراء الميتافيزيقيين فى إنجلترا .

لقد عاش شعراء العصر الحديث هذا كما يقول بيرنشو فى ظل تأثير واحد لحضارة أعلنت الحرب على الطبيعة فى معركة لا تنتهى بأقل من الاستسلام غير المشروط من جانب الطبيعة نفسها ، وهذا ما كان . وها نحن الذين ظهرنا عام ١٩٤٥ فما بعدها نتنفس روح حقبة مختلفة ، وعلى عقولنا يلح فزع مختلف يدعونا للتساؤل : لقد انتصر الإنسان فكيف يظل حياً ؟ إنه لم يعد منذ ذلك التاريخ يتصل بالباطن والجوهر ، بل ازداد اتصالاً بالظاهر والعرضى ، وأصبح يعبد

الأشياء بعد أن اقتصرت عبادة الله على ذكره فى أيام الأحد ، ولكن هذا لم يكن ينطبق على الجميع ولا سيما الشعراء : فكلما ازداد تركيز الناس الذين يحيطون بالشاعر على الواقع الخارجى ازداد هو تحولاً إلى الداخل ، داخل ذاته . وبينما كان رجل الصناعة يتقدم فى معركة مع الطبيعة ، ويبنى المزيد من المصانع وينتج المزيد من السلع ، ويجعل لكل ذلك أولوية الأهتمام – كان الشاعر لا يهتم إلا بذاته الباطنة ، ويجعل منها عالما من الارتياد الشخصى لا حدود له .

وهكذا بعد غياب طويل عاد إلى الشعر ضمير المتكلم ، ولكنه عاد هذه المرة بقوة سيادية وروح جزم وتوكيد جديدة مختلفة كل الاختلاف عما عرفه العصر الأسبق . وكان الالتزام بالذات ، ذات الشاعر – هو الخاصية الأساسية لشعر هذا العصر الحديث ، وهى خاصية ازداد اتساعها مع الزمن حتى صارت بلا حدود .

وهكذا إذا نظرنا بشكل إجمالى إلى التاريخ الثقافى الغربى فى السنوات المائة والخمسين الماضية اتضحت الصورة ، وبدت شديدة التنسيق والقابلية للتصديق :

فمن ناحية نرى إقليم المجتمع على اتساعه : أى الواقع الخارجى للطبيعة بأسرها ، ومن الناحية الأخرى نرى إقليم الشاعر : الواقع الباطنى للذات بأسرها وكلا الإقليمين قد فتحا أمام الشاعر عملية اكتشاف واستغلال لا نهايه لها .

لقد انفتح ذلك الإقليم أمام الشاعر على يدى الرومانتيكية ، ثم جاءت الرمزية فكانت مجرد نمو ناضج للرومانتيكية نفسها ، بل كانت كامنة منذ البداية فى عدد من الأدباء الرومانتيكيين ، ومن ثمه كانت أولى مرحلتين للحداثة ممثلتين فى الرومانتيكية وربيبتها الرمزية . فماذا عن الشعراء الذين جاءوا بعد ذلك ؟

إن النقاد الفرنسيين يشيرون إلى « ثلاثة أجيال من الرمزيين » ويوحون بأن السيريالية التى عاصرت الجيل الثالث من هؤلاء الرمزيين كانت تمثل تطوراً رمزياً بديلاً . والحق – كما يقول بيرنشو – أن القرن العشرين كان هو القرن الفرنسى من حيث إنه لم يوجد شاعر غربى ذو قيمة إلا تأثر بالرمزية والسيريالية كما ظهرتا فى فرنسا . فماذا إذن عن القرن التاسع عشر؟

كان نصفه الأول أيضاً امتداداً ماضياً لقرن فرنسا بشكل مباشر (تمثل فى كمية الشعر الممتاز الذى ساهم به الفرنسيون) وبشكل غير مباشر سواء بسواء (تمثل فى تأثر الشعراء الأوربيين بالروح التى أشاعها زملاؤهم الفرنسيون) بل إن بعض الشعراء الفيكتوريين (نسبة إلى عصر الملكة فيكتوريا فى إنجلترا) ممن يبدون بعيدين عن هذه التيارات كانوا هم أنفسهم نتاجاً للرومانتيكية . فلم يحدث فى إنجلترا ولا فى أمريكا أن تغنى شاعر ذو قيمة بقيم العصر الصناعى ، وإنما حدث

العكس تماماً ، على الرغم من وجود بعض الحركات الهامشية مثل حركة المستقبليين فى إيطاليا وحركة شعراء الوعى الاجتماعى فى ثلاثينيات وأربعينيات هذا القرن فى إنجلترا ، ولكن التيار الرئيسى للشعر الحديث ظل يتدفق باستمرار من المنبع الرومانتيكى والرمزى ، ويشق طريقه على اتساع العالم الغربى محدثاً ثلاث ثورات رئيسية .

وينتقل بيرنشو بعد ذلك إلى دراسة الثورات الثلاث فى هذا الشعر الحديث ، وأولها الثورة فى تركيب الجملة » (Syntax) ، وهى ثورة حمل لواءها شعراء فرنسا ابتداء من الشاعر الرمزى الكبير ستيفان ما لارميه الذى قيل عنه : إنه « لوى عنق البلاغة الفرنسية » . وقد صنع فى إحدى قصائده ، بعنوان « القديسة » ما لم يصنعه أى شاعر من قبل : إذ جعل القصيدة كلها جملة واحدة مكونة من ١٦ بيتاً وجعل كل بيت مكوناً من ثمانية مقاطع ، ولم يستخدم فيها سوى ثمانى شولات (،) وعلامة ترقيم واحدة ذات نقطتين (:) وكان ما لارميه يهدف من وراء ذلك إلى تحقيق نظريته التى نادى بها فى « ألا يصور الشىء ، وإنما أن يصور الأثر الذى يحدثه » .

وهذا نفسه ما تردد بعد ذلك فى أشعار الكثيرين منذ ما لارميه حتى اليوم على نحو ضيق أحياناً ، أو على نحو موسع لم يحلم به ما لارميه نفسه فى أحيان أخرى . فما أكثر ما تغيرت أجزاء الكلام ! وما أكثر ما أضيفت البوادئ واللواحق ، وقلبت الأفعال والضمائر والأحوال والصفات وحروف العطف إلى أسماء !

أما الثورة (الثانية) فقد تمثلت فى « العروض » . وترجع ايضاً كسابقتها إلى الرمزيين الفرنسيين : فما لا رميه وبودلير أغرما بقصيدة النثر ، ولكنهما لم يجدا ما يدعو إلى الثورة على قواعد العروض الفرنسى الصارمة التى تقوم على العدد الثابت فى المقاطع فى كل بيت ووضع الوقفة الشعرية Caesura والتقفية الكاملة إلخ . ولكن رامبو جاء فخرق قواعد العروض : ففى عام ١٨٨٦ نشر أول قصيدة من الشعر الحر (كتبت عام ١٨٧٣) ، ثم تلاها بقصيدة أخرى . وبعدها حذا حذوه آخرون من بينهم بول لا فورج ، حتى جاء عام ١٨٨٩ ، فنشر الشاعر فييل جريفان ديواناً كتب مقدمته بنفسه ، وأعلن فيها صيحته المشهورة : « الشعر حر » . وعندئذ بدأت المعارك الصاخبة بين القلة من أنصار الشعر الحر والأغلبية من أنصار القواعد التقليدية ، ولكن أنصار الشعر الحر ما لبثوا أن نجحوا فى إقرار دعواهم ، وحقق خلفاؤهم فى الأعوام الستين الماضية كل ما كان متعذراً تخيله فيما يتعلق بالبيت التقليدى . وما زال الشعراء الجدد فى الفرنسية والإنجليزية على السواء يُدخلون على محاولات سابقيهم الكثير من التجديدات والتحسينات . ولكى نتبين المدى الذى حققته ثورة العروض هذه ما علينا إلا أن نقارن بين منظر الصفحة فى دواوين الشعر عام

١٩٠٠ ومنظرها فى دواوين عام ١٩٦٠ ، لا فى الفرنسية والإنجليزية فحسب ؛ وإنما فى الألمانية والإسبانية والإيطالية أيضاً . وما علينا أيضا إلا أن نلقى نظرة على المجلات التى تنشر الشعر فى هذه اللغات ؛ لنرى إلى أى مدى سارت ثورة العروض نحو النثر فى بعض الأحيان ؟ ولكنْ بعيداً عن العروض التقليدى فى معظم الأحيان ، بل إن مصطلحاً مثل « الشعر المتجه نحو النثر » Prose- Directed Verse كان أكثر ظهورا فى بعض اللغات مثل الفرنسية .

ولم تقتصر هذه الثورة العامة فى العروض على القصائد ذات المؤلف المعروف ، بل تخطتها إلى الأغانى الشعبية وما يغنى بمصاحبة أحدث التيارات الموسيقية . وأصبح للقصيد فى كلا الاتجاهين الفصيح والعامى – تراكيب متباينة فى الصوت ونظام الجملة وما إلى ذلك . وأصبح تذوق القصيدة عملاً مختلفاً تماماً لا تؤدى فيه المعرفة النقدية أى دور .

وأما الثورة الثالثة ففيها نواجه أقسى المعارك النقدية ، حيث تمثل الفوران فى الاتصال الشعرى بوجه عام وفى إشاراته بوجه خاص ، وحيث نلتقى نحن والنتيجة النهائية لقرار الشعراء بالتحول إلى الداخل ، ورفض العالم على اتساعه والانسحاب إلى عوالمهم الخاصة . ولأن الشاعر هنا دأب على الكتابة عن الكون الخالص فى خصوصيته الذى صنعه بنفسه فلا مفر من أن تبدو إشاراته وموضوعاته وتجاربه غامضة – إذا لم تكن بلا معنى – بالنسبة لنا نحن الذين نعيش خارج هذا الكون الخاص حتى إذا حاول القارئ النفاذ الى داخل هذا الغموض لم يجد أى عون من الشاعر نفسه ؛ فقد أصبح الشاعر يكتب ما يحلو له ، دون ما أية عناية بمعنى إشاراته .

غير أن هذا اتهام قديم للشعر والشاعر معاً : ففى الإنجليزية نجد أعراض الغموض وتفضيله منذ عصر بن جونسون فى القرن السادس عشر . وكان صامويل جونسون يقول « إن كل أديب لا يكتب لكل قارئ » ويتساءل بيرنشو : أليس من الواجب أن تنشأ ثغرة بين الطليعة وأولئك الذين فى المؤخرة حتى تضيق المسافة أو تزول ؟ وإلا فكيف نفسر أن القصائد التى اعتبرت ذات مرة « صعبة » هى نفسها التى تعتبر اليوم « سهلة » ؟ إن الشعر صدق قبل أن يكون وضوحاً ، صدق عفوى فورى قبل أن يكون وضوحاً بارداً عقليا . والشعر أيضاً شعور ، ولا بد أن يحتكم الشاعر إلى شعوره قبل أن يفكر فى جمهوره . والغموض فى النهاية يتضمن مشاكل أخلاقية خالصة لا يمكن أن يقررها أو يحلها إلا الشاعر نفسه .

هى ثورة فى فهم الشعر وتلقيه إذن كان من نتائجها تلك « الصعوبة » التى تسم الشعر الحديث ، وهى ثورة كان لها مظاهر فرعية : فمالارميه كان يقول : « إن تحديد الشىء وتسميته يعنى الاستغناء عن ثلاثة أرباع المتعة التى تتيحها القصيدة . والتى تنشأ عن الارتواء بالتخمين

التدريجى . أما الإيحاء بالشىء وإثارته فهذا هو ما يسحر الخيال » ومعنى هذا كما يقول بيرنشو أن الفرق بين التسمية والإيحاء هو الفرق بين الاتصال بالقارئ ومنحه لغزاكى يحله . أما مالارميه فكان يرى أن القصيدة لا بد أن تكون « سراً يبحث القارئ عن مفتاحه » .

وهكذا لم تعد الكلمات تصلح لتسمية الأشياء ؛ وإنما أصبحت أشياء فى ذاتها ، أشياء مستقلة منفصلة عما قبلها وما بعدها ، ولكنها تنشئ فيما بينها داخل القصيدة علاقاتٍ ، وتقوم هذه العلاقات بإحداث أصداء جديدة وغير متوقعة للكلمات نفسها ، كما تؤدى إلى معان جديدة قد لا يدركها الشاعر نفسه وهو يلاحظ تفاعلها وحياتها الجديدة المستقلة . وعلى هذه الدرب سار مالارميه وتبعه تلميذه فاليرى الذى كانت الصور عنده تنفصل عن إشاراتها وإيحاءاتها ، ولكنها تركز طائفة متنوعة من المعانى على القارئ أن يجهد نفسه وثقافته واستجاباته فى سبيل البحث عنها بين السطور .

ويضرب بيرنشو المثل على هذا التطور الرمزى بعدة نماذج من الشعر الحديث ، ومنها هذه الأبيات والصور :

* نحن أجفان الكهوف المهزومة – للشاعر الأمريكى ألن تيت .
* شعر عظمة الوجنة القرمزية ، بين البوح وعدم البوح – للشاعر الإسبانى سيزار فاليخو .

وقد كان من أثر ذلك أن تدخل النقاد بشروحهم وتفسيراتهم التى قد تدهش الشعراء أنفسهم ، ولولا ذلك لضل القراء طريقهم !

ومن المظاهر الفرعية لهذه الثورة أيضاً مظهر آخر يعود إلى فرنسا وعدد من شعرائها الرومانتيكيين بصفة خاصة . وقد عبر عنه جيراردى نرفال عام ١٨٣٧ عندما تحدث عن رغبته فى « تكثيف سنوات الحزن والأحلام والمشروعات فى جملة واحدة ، أو كلمة واحدة » ، ولكنه لم ينجح فى ذلك التكثيف والتركيز إلا فى أواخر حياته حين كتب حفنة من القصائد حفلت بالرموز والإشارات التى لا يمكن فهمها بدون الرجوع إلى تفاصيل حياته كما صورها فى سيرته النثرية الموزعة على المقالات والرحلات . وبالمثل نجد شاعراً آخر من ألمانيا هو ريلكه قد حير قراءه وأصبحت كلمات مثل : الملائكة ، الليل ، النرجس عنده تستدعى من الدارسين جهداً كبيراً لتذليل معانيها وإيحاءاتها للقارئ غير الملم بتفاصيل حياة صاحبها .

أما المظهر الفرعى الأخير لهذه الثورة فى تصور الشعر وتذوقه فتمثله أصدق تمثيل قصيدة « الأرض الخراب » لإليوت ، حيث نلاقى الاقتباس من التراث الإنسانى ، وحيث نجد السطور الأحد عشر الأخيرة فى القصيدة مكونة من فقرات وعبارات تنتمى لخمس لغات مختلفة قام

الشاعر باستزراعها فى شعره بنصها الأصلى دون ترجمة .

ومن هذا الباب الذى فتحه إليوت على مصراعيه دخل العديد من الشعراء المحدثين إلى التراث الإنسانى بنثره وشعره على السواء . ولم يكن ذلك فى يدى إليوت نفسه أداة لمجرد الزخرف ، أو حتى إظهاراً للبراعة ، وإنما كان أداة لإحداث أصداء للمعنى ، بل وللشعور كما قال أحد دارسى الشعر الحديث .

وهذه المظاهر الفرعية الثلاثة للثورة فى التصور الشعرى تشترك فى خاصية واحدة هى الغموض ، وإن كان غموض المظهر الأخير قابلاً للمداواة ببعض الجهد من الدارس فى هداية القارئ إلى مصادر الاقتباس الأصلية كما يقول بيرنشو ، عن طريق الشرح أو الهوامش .

لقد دخل اللاشعور إلى الشعر الحديث أيضاً فأقام فيه قلعة راسخة . وقد لخص الشاعر جوستاف مورو أثر اللاشعور فى قوله : « إنى لا أومن بما أراه ؛ وإنما أومن بما أحسه . والمزاج الباطنى وحده هو الذى يبدو لى خالداً ومؤكداً بما لا يقبل الشك » ومن ثمة فقد فتح اللاشعور عالماً جديداً للشعراء ، وأتاح لهم واقعاً جديداً أيضاً أكبر من الواقع الخارجى نفسه من خلال مزج الواقع المحسوس بالحلم . وهذا ما جذب انتباه السيرياليين وتمثل لهم هدفاً يسعون إلى تحقيقه حين تجمعوا حول الشاعر الفرنسى أندريه بريتون فى بيانه عن حركتهم عام ١٩٢٤ ولكننا إذا نظرنا إلى الموضوع نظرة تاريخية كما يقول بيرنشو بحق فإن السيريالية تصبح آخر المراحل الثلاث التى مرت بها عملية ارتياد اللاشعور ، والتى بدأها الرومانتيكيون ووسعها الرمزيون .

ويضرب بيرنشو أمثالاً للصور السيريالية مثل :

* الخلود هو البحث عن ساعة يد قبيل منتصف الليل عند الأرض المواجهة للماء — للشاعر بريتون .

* على الجدران المحلاة بالأوركسترات العاجزة التى ترمى آذانها المصنوعة من الرصاص ناحية ضوء النهار متيقظة لملاطفة ممزوجة بالصاعقة — للشاعر إيلوار .

فى هذه الأمثلة وغيرها — كما تقول أنا بالاكيان فى دراستها عن « السيريالية : الطريق إلى المطلق » مما اقتطفه بيرنشو — نجد المستحيل قد صار ممكناً وأن « التركيب الجديد للكلمات يخلق بدوره تركيباً جديداً للوجود . . . حيث تقوم اللغة بعملية الخلق ، وتجعل الحلم غير القابل للوصف أمراً واقعاً ، وتقيم أرض الميعاد ، وتمكنّ الإنسان من اكتشاف المطلق » ولكن بيرنشو يعقب على ما تقوله هذه الباحثة بأن مجرد القراءة لا يجدى هنا ؛ لأن القصيدة السيريالية تتطلب من القارئ قدرة نشيطة على الخلق .

غير أن شعراء هذه الحركة ما لبثوا أن تفرقوا بعد عشر سنين من الحماس والنشاط العنيف . فهل كانت السيريالية إذن ضحية مبتسرة لخطر الحرب والفاشية فى منتصف الثلاثينيات كما يتساءل بيرنشو ، أو أنها أجهدت نفسها ، ودخلت التاريخ بعد أن ساهمت فى إثراء إنتاج أصحابها الذين هجروها ؟ .

لقد قال الشاعر الفرنسى بول كلوديل وقت ظهورها : إن « هدف الشعر ليس كما قال بودلير أن يغوص إلى (أعماق اللامتناهى بحثاً عن شىء جديد) ؛ وإنما أن يغوص إلى أعماق المتناهى لا يحاد ما لاينضب » . وبعد بضع سنوات قال الشاعر الأمريكى والاس ستيفنز : « إن الخطأ الأساسى للسيريالية هو أنها تبتكر وتخترع دون أن تكتشف » وهذا ما يصدق على الحركات الأخرى فى الشعر كما يقول بيرنشو .

ولكن إذا كان الشعر قد بدأ فى التراجع عن موقفه المتطرف إزاء السيريالية فلم يكن ذلك كما يقول بيرنشو إلا وسيلة لتحقيق خطوة جديدة إلى الأمام : خطوة من نوع آخر بمساعدة المعرفة المتزايدة ، وبإدراك غير دفاعى للدرس الذى تعلمه ، وهو درس يعنى إن ما كان لم يكن سوى بداية .

والآن : ما ذا سيحدث بعد ذلك ؟ ما الطريق الذى سار فيه شعر فترة ما بعد الحداثة ؟ يجيب بيرنشو على سؤاليه هذين بقوله :

« إذا لم يكن المرء مضطراً لتحديد البذور التى ستنمو والتى لن تنمو فإنه يجرؤ على تأمل بذور الزمن وبعدها يغمغم فى غير شجاعة بأن الثورات كثيراً ما تحولت إلى نقيضها . فما تحقق فى السنوات الخمسين بعد المائة الأخيرة لم يكن فوق هذا كله فى طريق مسدودة ؛ إذ ماذا تبقى للمحاولة مما تمت محاولته ؟ القليل ، ربما — أو ربما قدر كبير ، ولكن أيّاً كانت المحاولة فلن يقدر شعراء ما بعد الحداثة على رفض العالم ككل إلا إذا تعلموا وسائل للهروب من الطبيعة التى قد تتعرض للإبادة . لقد أفسح عصر القلق الطريق منذ بضع سنوات لعصر المسئولية : وشعر هذا العصر الأخير لا يمكن أن يتفادى الطريق الرئيسية — نحو مواجهة الذات التى إما أن تحقق سلطانها أو تموت » .

لقد عرض بيرنشو قضية الشعر الحديث فى العالم الغربى — بما فى ذلك أمريكا — عرضا — ذكياً ينم عن ثقافة وخبرة كما قد اتضح لنا . ومع أنه ركز فى عرضه على الجانب الجمالى . فإنه استطاع أن يستخلص من قصة الشعر الحديث عبر نحو ١٥٠ سنة أهم الخصائص التى تميزها .

ثالثاً – قضية الشعر كأداة للاتصال

نحن نعرف أن اللغة أداة للاتصال بين البشر. والشعر لغة كما نعرف أيضاً ؛ فهو إذن أداة للاتصال ، ولكن ليس بين البشر على إطلاقهم ، وإنما هو اتصال بين فرد واحد هو الشاعر ، أو المرسل ، وبين البشر على إطلاقهم ، أو مايسميهم علماء الاتصال المحدثون : الجمهور أو المستقبل . ولكى يكون الاتصال مثمراً لابد من وضوح الرسالة كما يقول علماء الاتصال أيضاً ، وهذه مسألة نسبية فى الشعر ، ولكن الوضوح الذى نقصده هنا هو قابلية اللغة فى إطارها الخارجى للفهم : أى من حيث إجادة جمهور المستقبلين لها . فكيف نتوقع مثلاً أن يحقق الاتصال غرضه من خلال قصيدة مكتوبة بالفرنسية موجهة إلى جمهور لا يعرف إلا العربية ؟

ومنهج بيرنشو كما أشرنا فى بداية حديثنا يقوم على « القصيدة بنصها » دون ترجمة ، وهذه هى المشكلة : فإذا كان القارئ الإنجليزى يجد فى النصوص المكتوبة باللغات ذات الأصل اللاتينى شيئاً من السمات المشتركة مع لغته ولا سيما فى المفردات – فلن يتوفر ذلك للقارئ العربى بالطبع ، وهذه هى المشكلة مرة أخرى ، ولكن لأن المنهج طريف فلا بأس من رؤيته فى التطبيق . وقد اخترنا نصًّا واحداً للشاعر الفرنسى بول إيلوار (١٨٩٧ – ١٩٥٢) وهو شاعر كبير تقلب بين عديد من مدارس الفن ، ولكنه جعلها جميعاً « تحت حكمه » على حد تعبير ابن رشيق فى « عمدته » ، وكان من أشد المؤمنين بالاتصال (بالغير) عن طريق الشعر ؛ إذ يقول : « الفن والشعر لا يكونان ذا معنى إلا باعتبارهما وسيلة للقضاء على الحدود التى تقف بين العالم وذاتى وكذلك بين الآخرين وذاتى » « ويقول أيضا : إن الشاعر يجب عليه ألا يحدق فى ذاته مطلقاً فمرآته هى الآخرون » . وفضلاً عن هذه المعلومات فقد قدم بيرنشو للقارئ معلومات أخرى عن إيلوار قبل أن يقوم بشرح قصائده المختارة ، ومن هذه المعلومات أن الحب لدى إيلوار كان قوة جذب بالمعنى الذى كانت تعنيه كلمة (Eros) أو « العشق » فى اللغة اليونانية ، وهذه القوة مهمتها جذب شخصين فى عناق جسدى يؤدى إلى ميلاد فهم جديد وأعمق . ومن هنا يتحرك المحب من عبارة « أنا لك » وقد قال إيلوار نفسه لامرأة فى بعض شعره : « إن حبى لك يعيدنى إلى البشر كافة » .

أما النص الذى اخترناه فهو نفسه أول قصيدة بدأ بها بيرنشو مختاراته لإيلوار ، وهى بعنوان « الملكة الماسية » أو الـديناريـة La Damme De Carreau وهى من أوراق اللعب المثبت فى أطرافها شكل « المُعَيَّن » ذو الأضلاع الأربعة المتساوية غير القائمة الزوايا . وقد أورد بيرنشو نص القصيدة بالفرنسية فيما عدا بيتين رأى أنهما لا يضيفان كثيراً للقصيدة ، وها هى ذى بالعربية الحرفية :

في صِغَرى فتحت ذراعى للطهارة . لم يك ذلك الإخفق جناحين
فى سماء خلودى ، إلا خفق قلب محب يخفق
فى الصدور المغزوة ،
لم يعد من الممكن أن أسقط
إنه الحب للحب فالحق أن النور يبهرنى .
إنى أستبقى بداخلى ما يكفى منه كى أنظر
إلى الليل ، كل الليل ، وكل الليالى .
إن جميع العذارى مختلفات .
وأنا دوماً أحلم بعذراء
أراها تجلس فى المدرسة أمامى ،
وترتدى رداء أسود .
وحين تلتفت نحوى لتسألنى عن حل مسألة
تبلبلنى براءة عينيها حتى ترثى لاضطرابى
فتحيط عنقى بذراعيها
وفى مكان آخر أراها تتركنى وتُقِلُّها باخرة .
ونتعامل كغريبين تقريباً ،
ولكنّ شبابها من الوفرة بحيث لا تدهشنى قبلتها . . . (٢٣)
وذات مرة كان العالم يوشك أن ينتهى ،ولم نعرف
عن حبنا شيئاً .
راحت تبحث عن شفتى بحركات بطيئة ومعانقة من
رأسها
وفى تلك الليلة ظننت حقًّا أننى سأعيدها إلى ضوء النهار .
ودومًا يظهر الاعتراف ذاته ، الشباب ذاته ، العينان
الصافيتان كلتاهما ، الحركة الفاتنة ذاتها حول عنقى من ذراعيها ،
العناق ذاته ، البوح ذاته .
ولكنها لا تكون المرأة ذاتها .

(٢٣) حذف بيرنشو البيتين اللذين أشرنا إليهما .

لقد قال الورق : إننا سنلتقى فى الحياة ،
ولكن دون أن أعرفها .
إنه الحب للحب .

وبعد أن يورد بيرنشو النص كاملاً فى لغته الأصلية على هذا النحو يبدأ فى تقديم الشاعر للقارئ ، وبعدها يشرع فى شرحه للقصيدة . يقول :

تعتبر قصيدة (ملكة الماس) من قصائد إيلوار النثرية القليلة جداً . وعنوانها يشير للنبوءات التى ولع بها السيرياليون فى ذلك الوقت فراحوا يقرءون الطالع فى أوراق اللعب أو المصادفات . أما الملكة التى تظهر فى القصيدة فى ثوب عذراء دائماً ؛ فتتمثل أولاً فى صورة تلميذة بمدرسة ، ثم مسافرة على باخرة ثم تتحول حين يحلم بنهاية العالم إلى رؤية مواسية . ومثل هذه الرؤى تزود العاشقين من الرجال بالحب نفسه (مثلما قال القديس أوغسطين عن نفسه فى « اعترافاته » : إنى أحب الحب) وكل مقطع من مقاطع القصيدة يستحضر صورة مختلفة للملكة ، كأنها سلسلة الهذيان العفيف . والإيقاع لا يحاول أن يقرب ذلك للشعر : فالجمل مباشرة تفرض على القارئ بصورة ملحة واقع أحلام الشاعر بما أسماه فرلين : « امرأة مجهولة أحبها وتحبنى ، وليست على صورة واحدة فى كل وقت ، ولكنها لا تتغير تماماً ، وتحبنى وتفهمنى » .

ثم يأتى بيرنشو بترجمة حرفية لأبيات القصيدة وسطورها الفرنسية ، وفى نهايتها يعقب عليها بقوله :

« إن نهاية القصيدة تحمل لمسة حزينة ، وذلك أن هذا التجسيد للأنثى الخالدة الطاهرة لا يبدو حقيقيًّا إلا فى أحلام الشاعر : فما هى إلا شبح من أشباح الليل . وقوله « أعيدها إلى ضوء النهار » يعبر عن استحالة كاستحالة مقاومة أورفيوس لإلقاء نظرة وراءه على إيريديسى . ومثل هذا الحب يحمل تطلعاً حنينيًّا أكثر مما يحمل تملكاً أنانيًّا » . والحق أنها تجربة طريفة وممتعة فى آن واحد أن تقرأ النص بلغته الأصلية ، ثم تقرأ شروحاً وحواشى عنه مع ترجمته الحرفية بلغتك .

ومن اليسير بالطبع أن يكتفى قارئ مثل هذه التجربة بما ترجم وكتب بلغته ، ولكنه إذا كان على شىء من الإلمام بلغة النص الأصلية فتلك هى المتعة الحقيقية ، متعة المقارنة ، واقتحام لغة أخرى ، واكتساب خبرة جديدة بالمفردات والتراكيب فى أصلها ، وبذلك تصبح القصيدة عندئذ أداة اتصال حقيقية بين الشاعر وقارئه .

ذكريات عن الشاب العجوز
الذى زلزل دنيا الشعر

فى مطلع عام ١٩٦٥ مات توماس ستيرنز إليوت عن ٧٧ عاماً ، بعد أن أقام دنيا الشعر وأقعدها طوال نصف قرن ، وهو لم يقم هذه الدنيا ويقعدها بشعره فحسب ، وإنما ساهم نقده أيضاً فى هذه الزلزلة الأرضية التى أصابت دنيا الشعر منذ ظهور كتابه النقدى « الغابة المقدسة » عام ١٩٢٠ الذى سبق ظهور رائعته الشعرية « الأرض الخراب » بعامين .

ولد إليوت فى أمريكا وبذلك اعتبر شاعراً أمريكياً ، ثم هاجر إلى إنجلترا عام ١٩١٥ حيث أقام نهائيًّا واكتسب الجنسية البريطانية ، وبذلك اعتبر شاعراً إنجليزيًّا ، وهنا يكمن أول مظاهر الخلاف حوله بين مؤرخى الشعر فى بلدين مختلفين أو قارتين مختلفتين ، حتى إن قرار منحه جائزة نوبل فى الأدب عام ١٩٤٨ لم يخل من آثار الخلاف حول أحقية البلدين فيه .

وقد أثار إليوت بشعره ونقده وحياته الكثير من المعارك ، لا فى موطنه الأصلى أو فى موطنه الجديد فحسب ، وإنما فى كل البلدان التى غزتها أفكاره وأشعاره . وإذا قيل عنه — إنه كان « عبداً مخموراً وقف بشعره على حدود التشويش والتنافر التامين ، وإنه « وقف على رأس الجمود والتحجر فى النقد » أو إنه تجريبى متطرف وجرىء فى فنى البديع والمصطلح الشعريين » أو إنه كان « قسيساً شاعراً يفسر مبادئ التزمت الأنجلوكاثوليكى » — فذلك فى الحقيقة قليل من كثير قيل عنه ، معه أو ضده ، ولكن الذى لا يستطيع أحد أن ينكره هو أنه كان موهوباً ومثقفاً ومؤثراً إلى حد كبير .

غير أننا يجب أن نضع منذ البداية خطًّا تحت الجدية والشدة اللتين أخذ بهما نفسه منذ كان طالباً بجامعة هارفارد الأمريكية ، فشعره الباكر يعكس ماكان يسود هذه الجامعة من جو أرستقراطى يختلط بأفكار إمرسون المثالية والشك فى الدين وحب الجمال ومعاداة المادية ، وكلها انعكس فى شعر زملائه بالجامعة ، من أمثال ترمبل ستيكنى وجورج كابوت لودج ، فطبع أشعارهم بطابع الشلل العقلى واليأس الروحى . وقد قوى ذلك كله عند إليوت بقراءته شعر بول لا فورج الشاعر الرمزى الفرنسى الذى عرف بالسخرية والتهكم على نفسه ، ولكن إليوت — منذ البداية أيضاً — شغلته قضية العلاقة بين الواقع الخارجى والواقع الداخلى ، وهما بُعْدان أساسيان لمعظم شعره ؛ كما شغله ماأسماه النظرية غير الشخصية للشعر . فلم يكن الشعر عنده تعبيراً عن

انفعالات الشاعر الخاصة أو شخصيته ، وإنما كان تعبيراً عن إنفعالات مركزة فى مجموعة من المشاعر الجديدة التى يرصدها الشاعرُ ثم يختفى منها . فالأنا فى قصيدة « بروفروك » مثلاً تنتشر كما يقول دونالد ستوفر فى قصائد تالية ، حيث تتموضع مواقفها وميولها فى شخصية الرجل العجوز . وبالمثل نجدها فى قصيدة « الأرض الخراب » تصبح نوعا من الحساسية المنتشرة الموزعة على القصيدة كلها بحيث تطيل التفكير فى المشاعر والحوادث التى تعرضها القصيدة ، وهى تتصل بهذه المشاعر والحوادث على نحو يتضمن عدم وجود الشاعر . وهذا نفسه ما عبر عنه إليوت فى مقاله « التقاليد والموهبة الفردية » (١٩١٩) حين قال « إن تقدم الفنان يعنى التضحية المستمرة بذاته والانقراض المستمر لشخصيته» ؛ مما حدا بأحد النقاد إلى وصف مثل ذلك الشاعر بأنه « الشاعر الخفى »[٢٤] .

ولكن أليس ذلك كله وغيره معروفاً ومدبجاً فى العديد من دواوين إليوت نفسه وكتبه النقدية ؟ أليس معروفاً ومدبجاً أيضاً فى العديد من الدراسات التى دارت حول شعره ونقده ؟

وأما ما ليس معروفاً أو مدبجاً فهو عالم إليوت الخاص ، عالمه كإنسان ، فربما نجح إليوت فى إخفاء شخصيته عن شعره ، وربما نجح أيضا فى دعوته إلى الاهتمام بالشعر لا الشاعر ، ولكن هل نستطيع أن نفصل بين الشعر والشاعر؟

لن نبحث الآن عن مدى صدق دعوته وتحققها فى شعره . ولن نبحث أيضا فى شعره عن عناصر عالمه الخاص أو الذاتى ، ولكننا سنرجع إلى ثقة من ثقات البحث فى هذا المضمار علّنا نعرف شيئا عن إليوت الإنسان . ومرجعنا هنا هو الشاعر الناقد ستيفن سبندر الذى اقترب من إليوت طوال الثلاثين عاماً الأخيرة من حياته : فقد كتب سبندر مقالا مطولاً ممتعاً عقب وفاة إليوت جعله بعنوان « عندما أتذكر إليوت »[٢٥] ونشره بمجلة إنكاونتر الإنجليزية التى كان يرأس تحريرها فى ذلك الحين ، وهو مقال مرسل إذا صح التعبير لم يتقيد فيه بترتيب معين فى التواريخ أو الأفكار .

يستهل سبندر مقاله الافتتاحى المطول ذاك بتصحيح واقعة كان قد كتب عنها من قبل ، وهى أنه التقى هو وإليوت لأول مرة عام ١٩٣٠ (والصواب هو عام ١٩٢٨) بندوة أعقبها عشاء فى جامعة أكسفورد . وفى تلك الندوة جلس إليوت يجيب عن أسئلة الطلاب . وكان السؤال الذى يذكره سبندر هو : «كيف ندلل على أن العمل الفنى جميل ؟ » وقد علق على السؤال طالب كان

(٢٤) Donald Stauffer. A Short History Of American Poetry. Dutton & Co., N.Y. 1974, PP 266275.

(٢٥) Encounter. April, 1965. PP 3-14.

يدرس الفلسفة فقال : إنه لا يؤمن بوجود أى معيار جمالى مطلق ما لم يكن هذا المعيار هو الله ، وعند ئذ حَنَى إليوت رأسه - كما يقول سبندر - كأنه فى وضع الصلاة وقال : «ذلك هو ما آمنت به ! » .

ويستطرد سبندر قائلاً :

«كان ت . إس . إليوت فى عام ١٩٢٨ قد أصبح أسطورة بالنسبة للشعراء الشباب » .

وينتقل سبندر إلى ما كتب عن إليوت عقب وفاته فيرى فيه موقفين متعارضين بارزين :

أولهما يعتبره كبير أساتذة أكاديمية فن التضمين والاستراتيجية فى نشر المؤثرات فى الشعر الحديث . وليس لمواقفه ومعتقداته فضل أكثر من إتاحة الفرصة أمامه كى يدفع إلى الأمام « حدود اللغة » .

أما الموقف الآخر فيعتبره شاعرا ثوريًّا يوماً ما تحول إلى رجعى فى السياسة ، ضيق الأفق (معادٍ للسامية) فى ثقافته ، نزاعٍ إلى الغموض والتزمت فى الدين .

ويعلق سبندر على هذين الموقفين : فيشير إلى خطورة تفسير تطور إليوت على أنه نمط مفروض سلفاً ، كما يشير إلى ما كتبه الناقد فيليب توينبى فى صحيفة الأوبزرفر فى رثاء إليوت ، وما أوحى به من أن إليوت تطابق هو ونمط ورد زوورث : أى الثورى الذى يصبح رجعيًّا فيخيب أمل أتباعه ومريديه .

ويرى سبندر أن مرجع ذلك التحليل النقدى الجامد إلى تصريحات إليوت نفسه ، ولا سيما تصريحه المشهور عن إيمانه بالملكية فى السياسة والكاثوليكية فى الدين ؛ وتصريحه الآخر الذى سبق أن اقتبسناه منذ قليل عن تقدم الفنان : فمثل هذه التصريحات مضلل . ووضع الكاتب لا يحدده هو نفسه ؛ وإنما يحدده التفاعل بين إنتاجه وقرائه فى أزمنة مختلفة ؛ إذ إن جانباً من التأثير الذى يكون للقصيدة أو (اللوحة) لا يتمثل فيما سيقوله الناس عنها بعد أربعين سنة ؛ وإنما يتمثل فيما قالوه عنها وأحسوه إزاءها حين كتبت أو صورت .

يقول سبندر : « الحق أنه إذا كان من الواجب أن تؤخذ آراء إليوت الشخصية فى الاعتبار فقد سمعته ذات مرة يقول لشاعرة شيلى جابريلا ميسترال : إنه حين كان يكتب « الأرض الخراب » فكر جديًّا فى أن يصبح بوذيًّا ولقد حل البوذى فى « الأرض الخراب » حلول المسيحى ! » .

وينتقل سبندر بعد ذلك إلى الحديث عن همومه وهموم زملائه طلاب جامعة أوكسفورد فى ذلك الوقت الذى التقى فيه وإليوت . وكيف أنهم شغلوا أنفسهم كثيراً بالبحث عن معنى

« الحقيقى » ، وكيف أنهم قسموا الأدباء ثلاثة أقسام :

١ – قسم مشهور يتصدر المكتبات من الروائيين والشعراء السياسيين كانوا مجرد أسماء بالنسبة للطلاب فى أواخر العشرينيات ، يحترمونهم ولا يقدرون على فحصهم فحصاً نقديًّا ، ولا يشعرون بأنهم يمسون حياتهم بأى شكل . ومن هؤلاء شعراء عصر الملك جورج الخامس .

٢ – قسم يضم الأدباء التجريبيين الذين لا يهتمون إلا بالتجديد بأى ثمن ، وهؤلاء ربطهم سبندر وزملاؤه بجميع المدارس الجديدة فى النحت والتصوير والموسيقى والفن فى باريس وبرلين ، ومنهم جرترود ستاين الأمريكية وإديث سيتول وأ . أ . كمنجز الأمريكى ، وجيمس جويس إلى حد ما وإزرا باوند .

٣ – قسم يضم الأدباء ممن اهتموا بشكل مباشر أو غير مباشر بمشكلة الحياة التى كان يحياها سبندر وزملاؤه فى ظل تاريخ حقيقى ،ولكنه صعب الفهم إلى حد بالغ ، وكذلك ممن اهتموا بمشاكل الحياة الحقيقية ، ومنهم جيمس جويس فى « عوليس » ود . هـ . لورنس وفورستر وييتس وإليوت .

ويعلق سبندر على ذلك بقوله :

ومن ثمة كانت « الأرض الخراب » مثيرة فى المحل الأول ؛ لأنها كانت تتعلق بالحياة التى أحسسنا أنها حقيقية . . ولا شك أنها بالنسبة لنا عام ١٩٢٨ كانت تحمل إعلاناً ، فقد أعلنت الحكم بالموت ، وكان لدى الشاعر أيضاً إحساس بمشاكلنا ؛ فقد كان الجنس يبدو عنده شيئاً قذراً ، يرتبط « بالجوارب والشباشب وقمصان النساء القصيرة والمشدات » وكان الشاب الأحمر الذى باغت « بيت الكاتبة على الآلة الكاتبة وقت تناول الشاى » يشبه إلى حد كبير أى طالب كان يسافر إلى لندن ويستقدم ساقطة فى غرفة ، ثم يعود بالقطار الذى أطلقنا عليه اسم « الزانى » فيقفز فى الوقت المناسب على سور الكلية ويدخل .

يقول سبندر :

لقد ربطنا « الأرض الخراب » فى أذهاننا بالأعمال الحديثة العظيمة التى تناولت الدمار والشر مثل : كتاب « سدوم وعمورة » لبروست والعديد من الروايات الألمانية التى كانت تظهر فى ذلك الوقت ولا سيما رواية « السائرون نياما » لهرمان بروخ ، والفلسفات الجارية وقتها عن الهلاك والزوال مثل كتاب « سقوط الغرب » لشبينجلر المشكوك فيه الآن .

وينتقل إلى قضية أخرى ألمت بإليوت فى منتصف الثلاثينيات وهى اتهامه بالعقلانية وطغيان الثقافة على شعره ، ويعرض لعدة آراء حول هذا الاتهام ، ثم يفندها جميعاً ، ويتهمها بالغباء

والتقصير عن فهم الشعر ، ثم يؤكد أن غلطة المتهمين الأولى هى أنهم ظنوا أن العقل بالضرورة بارد . ويعلق بقوله : « لوكان إليوت بارداً لما انسقنا وراءه » ويشير إلى غنى « الأرض الخراب » بالموسيقى واللغة الطيعة فى يد الشاعر ؛ مما هو نادر فى الشعر ، الأمر الذى يجعل الشعر عاطفة عند القارئ .

غير أن هذا كله يشكل صورة ذهنية لإليوت كما يقول سبندر بحق ، فماذا عن الصورة الشخصية ؟ يجيب سبندر : «كانت حياته الخاصة بالنسبة لنا تتلخص فى بيته القائل : « التجرؤ المروع على الاستسلام للحظة » وبغض النظر عن حاله « المقلمة بقلم رفيع » ومظلته الملمومة وشعره القصير ووظيفته العادية فى البنك . . . فقد حلت صورة رئيس تحـرير مجلةCriterion (المعيار) محل صورة الموظف الصغير فى البنك . وكان فقدان الجاذبية الرومانتيكية يعوض عنه بإمكان أن ينشر إليوت لصاحبه ويلاقيه .

ثم يرسم سبندر جانبا هاماً من جوانب إليوت ، وهو احتفاله بالشعراء الشباب وعنايته بهم على الرغم من الحرب التى يشنها عليه بعضهم . وقد كان فى ذلك يفوق أى شاعر آخر من شعراء جيله ، بالإضافة إلى بيته المفتوح للجميع . ومع ذلك كان كتوماً ، ساخراً حذراً بعض الشىء ، حريصا بعض الشىء ، وربما كان يمثل إليوت الذى أطلق عليه إزرا باوند اسم « المتماوت العجوز » .

ويروى سبندر قصة لقائه الثانى باليوت ، وكان ذلك بأحد المطاعم عام ١٩٣٠ . وفى ذلك اللقاء سأله إليوت عن موقفه من إنتاجه ؛ فأجاب بأنه يريد أن يكون شاعراً ، وأن يكتب فى الوقت نفسه قصصاً وروايات . فقال إليوت : إذا أراد أحد أن يكتب الشعر فلن يستطيع أن يكتب شيئاً آخر . قال سبندر : وما رأيك فى توماس هاردى؟ أجاب إليوت بأن قصائد هاردى كانت من صنع هاو . فقال سبندر : وما رأيك فى جيته ؟ فأجاب إليوت : «كنت دائماً أعتبر جيته على طرف نقيض مع هاردى » ويعلق سبندر على ذلك بأن إليوت فى ذلك اللقاء لم يكن جاداً تماماً . فقد كتب إليه بعد ذلك فى مارس ١٩٣٢ يبلغه أنه يحب شعر جيته ، ويمل معظم نثره باستثناء كتابه العادى « محادثات مع إيكرمان » وكان جيته فى ذلك الوقت محل احتفال بذكراه المئوية (ذكرى وفاته) فعلق إليوت على ذلك فى رسالته لسبندر قائلاً : « وما أكرهه أساساً بالنسبة لجيته هو أن تقام له ذكرى مئوية . فأنا دائماً أكره أى شخص لحظة الاحتفال بذكراه المئوية » .

كان إليوت كما يقول صديقه وتلميذه يتحدث عن الشعر كأنه يتحدث عن عمل جليل . « لم يكن يتحدث عنه كما لوكان شيئاً ثانويا بالنسبة لمن ولد بموهبة شعرية . وكثيراً ما كانت تتردد على

ألسنة شعراء عصر الملك جورج عبارة : « فى هذه الأبيات شاعر حقيقى » ، وهى عبارة لم تكن تعنى أى شىء عنده . فالسؤال عنده هو : « هل هذه الأبيات شعر ؟ » فقد كان الشعر عنده يتطلب التركيز والتكريس والإنتاج . وكان ثمة مكان أيضاً للسحر والإلهام ، ولكنى اعتقد أن من الأمور التى ميزت إليوت من شعراء عصر الملك جورج أنهم اعتقدوا أن الإلهام والسحر يسبقان الإنتاج ، على حين اعتقد هو أن الإنتاج يسبق السحر والإلهام .

ومن الأمور التى قد تحول دون كتابة الشعر أو قد تخشن كتابته أن يملأ الشاعر ذهنه بإيقاعات النثر القصصى . ويضيف سبندر : أما الشئ الآخر الذى أذكره من ذلك الغداء الأول فهو إجابته لسؤالى عن المستقبل الذى يتنبأ به لحضارتنا ؛ إذا قال : إنه القتال المميت ! سيقتل الناس بعضهم البعض فى الشوارع !

وعلى الرغم من أن هذا اللقاء قد تكرر ، وان سبندر كان يتردد عليه بصحبة زوجته : إما فى شقته التى شاركه فيها صديقه الحميم ومستشاره جون هيوارد ، وإما فى شقته التى شاركته فيها زوجته (الثانية) ، ولكنه انقطع عن زيارته فى بيته بين عامى ١٩٣٠ ، ١٩٣٩ . ومع ذلك يروى سبندر أنه لم يعرف إليوت جيداً على الرغم من أنه عرفه فترة طويلة : فقد كان ميالاً إلى السلطة : بمعنى أن يجلس وحوله أصدقاؤه ، فيشعر أنه سلطان وأنه مقدم . ومع ذلك أيضاً كان رقيقاً دائماً وعطوفاً مع سبندر ، غير أنه أيضاً كان لا يكشف عن نفسه أو عن مشاعره أو شخصيته فى علاقاته .

وكان إذا تحدث مع شخص بدا جافاً ومباشراً ، وإذا طرق أحدهم موضوعاً تافهاً عن الجو أو التخفيضات فى أثمان الشعر مثلاً حلا له أن يتتبع الحديث باهتمام وبحوار مباشر لا يحمل أثرا للفن أو الإيقاع ، ولكنه كان يبدو فى أحاديثه مع سبندر حريصاً على الإيقاع والفن . وكان إذا ضحك مال برأسه إلى الأمام ونظر إلى أسفل نحو المائدة أو نحو الأرض ، وبدا كمن يقهقه إلى الداخل ؛ كما كان يتميز بالقدرة الغريبة على التعليق الحاد بلا مكر وبحب تقريباً ولكن فى الصميم .

كان إليوت معجبا بالشاعر أودن أكثر من إعجابه بأى شاعر آخر من جيل سبندر كما يقول سبندر نفسه ، وكان صديقاً حميماً لهربرت ريد ومع ذلك لم يمنعه الإعجاب لأودن أو الصداقة لريد من انتقادهما . وكان أيضاً شديد الاهتمام بالآخرين ، يقول سبندر :

« أبلغنى ذات مرة أنه كان يشعر دائماً بالضيق والتعس ؛ لأن أحد معاصريه من زملائه فى هارفارد – وهو كونراد أيكن – لم يحقق نجاحاً يذكر كشاعر . وعلق على ذلك بقوله : كنت أعتقد دائماً أنه وأنا متساويان فى الموهبة ، ولكنى تلقيت قدراً كبيراً من التقدير ، على حين لقى هو الإهمال . لا أستطيع أن أفهم ذلك . يبدو أمراً غير عادل . إنه يقلقنى دائماً » ويمضى سبندر فى

ذكرياته عن إليوت فيقول .

إن المراوغة التى يتسم بها شعره وشخصه قد شاقت أبناء جيله من الشعراء الشبان . ويروى عن شاعر شاب كان طالباً فى الجامعة ، ويدعى وينيارد براونى حاول عام ١٩٣٠ أن يلاقى إليوت ، فذهب إلى بيته ، حيث فتحت له الباب سيدة سألته عما يريد ، وعندما سمعت اسم « إليوت » صرخت فى وجهه قائلة : لماذا ؟ آه ؟ لماذا ؟ أيريدون جميعاً أن يقابلوا زوجى ! ثم صفقت الباب فى وجهه !

ويضرب سبندر المثل على هذه المراوغة التى تصل إلى حد الطرافة بقصة لقاء إليوت بالموسيقار سترافنسكى فى لندن ، حيث تبادلا الطرائف عن حياتهما : فروى سترافنسكى أنه يعانى من « غلظ » دمه . وروى إليوت وهو شارد الذهن واقعة قال عنها : أذكر حين كنت فى هيدلبرج فى شبابى أننى ذهبت إلى طبيب ففحصنى وقال : « إن دمك يا مستر إليوت هو أخف دم فحصته فى حياتى » ! وكان سترافنسكى فى ذلك اللقاء قد « سرق الكاميرا » كما يقولون واستأثر بالجلسة ، ولكن سبندر تذكر فى معرض الحديث عن الشهرة والمعجبين والجماهير يوم تحدث إليوت إلى ١٤ ألف نسمة فى اجتماع بلويزفيل فى أمريكا فأجاب إليوت : « لم يكونوا ١٤ ألفاً ، وإنما كانوا ١٣٥٢٣ شخصاً . وعندما صعدت إلى المنصة التى أقيمت فى أكبر إستاد رياضى هناك أحسست كأننى ثور صغير جداً يمشى فى ساحة مصارعة هائلة ! وما أن بدأت الحديث حتى وجدت أن مخاطبة عدة آلاف أسهل من مخاطبة جمهور محدود جداً . إذ لا تخطر لك أدنى فكرة عما يفكرون فيه ، ولاترى أى ملامح لأى وجه ، وتشعر بالضبط كأنك تتحدث إلى جمهور مجهول غير مرئى عبر الإذاعة ، كانوا جميعاً يلتزمون الهدوء ، ولكنى لم أستطع أن أميز رد فعلهم .

ويشير سبندر إلى جانب آخر فى شخصية إليوت ، وهو جانب يتعلق بالمراسلة وكتابة الخطابات : فبعد اللقاءات القليلة الأولى بين سبندر وإليوت سافر الأول إلى ألمانيا والنمسا حيث قضى فترة من الزمن كان يراسل إليوت خلالها ، ويروى أن خطابات إليوت إليه كان يغلب عليها دائماً طابع جاف وغير شخصى ، ومعظمها كان يدور حول النشر ، وفيها أيضاً كان يلح على فكرة أساسية ترددت كثيراً فى علاقته بسبندر وهى فكرة عبر عنها فى رسالة له بقوله :

« أعترف أننى شخصياً لا أهتم كثيراً بالروايات حتى إننى أميل إلى أن أرثى لتخصيصك الكثير من الوقت للنثر بدلاً من تخصيصه للشعر » . وكانت انتقاداته لما يكتبه سبند « ذكية وحنوناً ومشجعة » على حد قول سبند نفسه ، كما كان يعلق كثيراً على الموسيقى ولاسيما الكلاسيكية التى يميل إليها ، ومن ذلك تعليقه حول رباعيات بيتهوفن (فى رسالة مؤرخة فى ٢٨ مارس ١٩٣١) حيث يقول :

« ثمة مرح سماوى أو على الأقل أكثر من إنسانى يغلف إنتاجه الأخير يجعلك تتخيل نزوله عليك كثمرة للمصالحة والراحة بعد كثير من العناء ، وأحب أن أقتبس شيئاً من ذلك فى شعرى قبل أن أموت »

ويعود إلى جانب التدين عند إليوت فيشير إلى ما سبق أن أبداه حول اتفاقه مع الآخرين على « رجعية » إليوت ، ولكنه يشير أيضاً إلى خطاب قد بعث به إلى إليوت فى ربيع ١٩٣٢ ، وهاجم الكنيسة فيه ، ولكن إليوت فاجأه بالتعليق على الخطاب فى حديث إذاعى معتذراً عن عدم استئذانه ، ثم أرسل له رداً أجاب فيه عن النقاط التى أثارها وأوضح أن الدين إذا صح أن يكون ملاذاً للهاربين من الصراع الاجتماعى فهو ملاذ أقل خطراً وتأثيراً مما يفعله الآلاف الذين « يهربون عن طريق مطالعة الروايات ومشاهدة الأفلام ، أو – فى أحسن الأحوال – عن طريق القيادة المجنونة للسيارات أو الطائرات ، مما من شأنه أن يجعل الأحلام نفسها غير ضرورية » . ثم تساءل فى خطابه ذالك : هل كان سبندر يعنى ما يقوله عندما ربط « العفة والذل والنظام » بكنائس المدارس ؟ وعلق على ذلك بقوله : « إذا عرف الناس حقيقة ماذا تعنيه الكلمات سجنوا قائليها أو نفوهم » : ويعلق سبندر هذه المرة بقوله : « إن أحداث السنوات القادمة فى ألمانيا (وأحداث اليوم فى جنوب أفريقيا) تثبت أن لذلك نصيباً من الصحة » .

ومن أطرف ما كتبه إليوت من تعليقات فى رسائله لسبندر ذلك التعليق على نقد شديد كتبه سبندر لمحاضرة إليوت المعروفة باسم « استخدام الشعر واستخدام النقد » قال إليوت رداً على خطاب اعتذر فيه سبندر عن عدم رقة كلماته وممتدحاً النقد مع شدته : « وباختصار فإن ضعفك الوحيد يكمن فى أخذ محاضراتى مأخذ الجد أكثر من اللازم » !

يقول سبندر :

كان إليوت إنساناً فى أعلى المستويات ، سواء فى شعره أو نقده أو سلوكه مع الغير . وأعتقد أنه من الجدير أن نفرق بين موقفه من الأدباء الشبان وموقف مجلة Scrutiny أو « التدقيق » التى كانت تحافظ على المستويات العالية وتقدمها : فقد كان إليوت يشجع الشعراء الشبان ، ويتحدث معهم ، ويكتب لهم . ولعله كان عطوفاً أكثر من اللازم ، وكريماً أكثر من اللازم ، ولعله قد ارتكب أخطاء فى هذا المجال ، ولعل المرء (وأتعمد هنا الحديث بضمير الغائب) لم يكن يستحق إحسانه وثقته .

أما مجلة « التدقيق » التى أشار إليها سبندر فكان يصدرها ويحررها الناقد والأستاذ الجامعى . ليفز مع بعض زملائه ، وكانت لا تشجع الشبان بشكل بناء على الرغم من أنها أعادت تقويم

بعض الموتى والبعض القليل جداً من الأحياء ، وكانت على العكس تماماً من مجلة Criterion أو « المعيار » التي كان يحررها إليوت من ١٩٢٢ إلى ١٩٣٩ .

ويستطرد سبندر قائلاً :

« وهكذا كان إليوت بالنسبة لجيلنا هو شاعر الشعراء ، وأقرب إلينا من ييتس ، مع أن ييتس قد يكون « أعظم » منه . . وكنا نتصوره إنساناً رفيع الثقافة ، ساخراً ، واسع المعرفة ، جاداً ، ولكن من الممكن الاقتراب منه ، ودوداً على الرغم من المسافة التي يحتفظ بها إزاء الآخرين « ولم يكن يضارع إليوت فى « حضوره » أمام معاصريه سوى فورستر وفرجينيا وولف على حد قول سبندر ، ولكن إليوت كان بالنسبة لأبناء جيله هؤلاء موضوعاً لسلسلة لا تنتهى من النوادر ، كان يبدو فيها « غريب الأطوار » بسبب سذاجته . ولم يكن التندر بهذه السذاجة يعنى أن معاصريه يقللون من شأن عبقريته ، وإن كانوا « لم يولعوا به كثيراً » وإن كانوا أيضاً ينكرون تدينه .

لقد حير إليوت الكثيرين حول مدى انعكاس حياته الخاصة على شعره . وقد التقى سبندر ذات مرة وسيدة كانت على علاقة وثيقة بإليوت وأسرته منذ عام ١٩١٣ فسألها عن صحة علاقة تلك الشخصيات « الأنوية » التي اشتهرت بها قصائده الأولى بشخص إليوت نفسه ، وهل كانت تصوراً شخصياً له ؛ فقالت السيدة : أوه ! كلا ! لم تكن تمثله ، بل كانت شخصيات تخيلها ، وأعتقد أنها من واقع الحياة . . . كانت صوراً قلمية لما اعتقده عن الناس الحقيقيين ، ولم تكن تمثل حياته الخاصة على الإطلاق ! .

وتروى هذه السيدة التي لم يذكر سبندر اسمها أن إليوت كان فى أول لقاء لها يرتدى فانلة بيضاء ، ويقف على الشاطئ شارداً مع الأمواج ، فدهشت هى بسبب عجزه عن التعبير عن نفسه بالكلام أو إقامة علاقات شخصية . وتصورت أنه لا يعرف الكثير عن الناس على عكس زوجته الأولى التي كانت راقصة : فقد كانت مرحة ثرثارة مقبلة على الحياة ، ثم جاء على إليوت حين من الزمن عاش فيه وحيداً بعد انفصاله عن زوجته هذه ، واعتاد أن يستعمل (مونوكل) على عينه حتى عرف بين جيرانه باسم « الكابتن إليوت » !

يقول سبندر :

« اعتاد ألدوس هكصلى أن يصف إليوت وهو يتلقى دروساً فى الرقص ، فيلمّ سجاد شقته ، ويراقص زوجته (الأولى) بجدية » .

ويقول هكصلى نفسه :

عندما كنت أزوره فى البنك الذى يعمل به كان يبدو أكثر كتبة البنك جميعاً ولاء لوظيفته ،

ولم يكن مكانه فى الطابق الأرضى ولا فى الطابق الذى تحته . ولكنه كان فى بدروم البدروم حيث يجلس إلى مكتبه بين صف من المكاتب مع كتبة البنك الآخرين .

ويستطرد سبندر :

« كان إليوت وفرجينيا وولف يفهم كل منهما الآخر جيداً على مستوى الشعر الذى يكتبانه (من غير اللائق أن أقول هذا ، ولكنى أعتقد أنها كانت ذات موهبة شعرية تضارع موهبة إليوت) . . . وذات يوم فاتحت فرجينيا وولف إليوت فى موضوع دينه : هل يتردد على الكنيسة ؟ نعم . هل يتناول الطبق ليجمع به نقوداً ؟ نعم . أوه ! طبعاً ! إذن بماذا يحس حين يصلى ؟ عندئذ مال إليوت إلى الأمام وهو يحنى رأسه بالطريقة التى كانت هى نفسها أقرب إلى الصلاة (لماذا يجب على الصقر العجوز أن يفرد جناحيه) وراح يصف محاولته التركيز ونسيان الذات والاتحاد مع الله » .

ويعلق سبندر بقوله :

« ثمة كثير من النوادر الأخرى ، وأغلب الظن أن معظمها مبالغ فيه وبعضها مختلق ، ولكن السبب الذى حدا بى إلى الإشارة إليها هو أنها تعيدنا إلى جو القصائد التى كتبها إليوت قبل قصيدته « العضلات الضامرة » بما فيها هذه القصيدة أيضاً . وهذه النوادر هى الأقنعة إذا صح التعبير التى خلقها فى أذهان الغير إليوت كاتب البنك بقبعته العالية والمظلة التى فى يده . أما بعد عام ١٩٣٠ أو نحو ذلك ، وبعد انهيار زواجه الأول وتحوله الدينى — فإن هذا الإليوت يختفى . وهذا هو سبب استغرابنا لإليوت الأسطورى القديم ، ولكننا بسماع مثل هذه الذكريات عن إليوت القديم اكتشفنا من جديد شاعر « التجرؤ الرهيب على الاستسلام للحظة » الذى استطعنا أن نخمن شخصيته على وجه التقريب عندما قرأنا « الأرض الخراب » لأول مرة .

ثم يعود سبندر إلى أول لقاء بإليوت عام ١٩٢٨ ، فيذكر أن إليوت كان يجتاز فترة عصيبة فى حياته فى ذلك الوقت . فقد انفصل عن زوجته التى كانت على شفا الجنون والتى جنت بعد ذلك بالفعل . ولم يكن إليوت يبوح للخارجين عن محيطه بشىء عن ذلك ، بل إنه لم يكن يكشف لأقرب أصدقائه عما يمكن أن يجر عليه الشفقة من جانبهم ، ولكن سبندر لا يعتقد أنه كان شديد التكتم لحياته الخاصة كما يعتقد البعض ، ويعتقد أنه كان يبوح بها لأصدقائه المقربين مثل جيوفرى فابر وفرانك مورلى وهربرت ريد ثم جون هيوارد الذى كان يطلب نصحه فيما يتعلق بإنتاجه ، وأن مديرى دار فابرو فابر للنشر التى تولت نشر أعمال إليوت كلها كانوا يقدمون له النصح والعون ، ولا سيما جيوفرى أحد أصحاب الدار . أما فى السنوات العشر الأخيرة من حياته بعد زواجه الثانى — فقد نعم إليوت بالسعادة ، وانعكس ذلك على إنتاجه ولا سيما فى مسرحيته « السياسى

الأكبر سناً » التى أشار فيها إلى سعادة وأوديب حين نفى إلى كالونا ، كما أهداها إلى زوجته (الثانية) ولكن أعماله الأخيرة عموماً لم تكن بمثل قوته ونضارته الماضية .

وينهى سبندر مقاله ذاك بالعودة إلى شعر إليوت ، فيحلل تطوره ، ويفصل بينه وبين حياته على الرغم من أنه يؤكد فى النهاية أن إحساس إليوت بالسعادة والهدوء فى سنواته الأخيرة قد انعكس على شعره الأخير ، على حين انعكس قلقه ويأسه القديمان على إنتاجه الباكر . ويعيدنا ذلك فى الحقيقة إلى شبه الاتفاق بين نقاد إليوت ودارسيه على أنه كان يشعر بالشيخوخة المبكرة : بمعنى أنه فى قصيدته المعروفة « أغنية حب . ج . الفرد بروفروك » مثلاً كان أقرب إلى الشيخ . فبدا كمن أراد أن يظل فى سجن الخمسين طوال أعوامه الخمسين الأخيرة على حد تعبير الناقد فيليب توينبى الذى يضيف إلى ذلك أن إليوت أظهر يأسه من العالم الدنيوى الحديث منذ أول قصيدة له . وقبل أن يبلغ الثلاثين من عمره كان قد أعلن بلوغه منتصف العمر[٢٦] .

نعود مرة أخيرة إلى ختام مقال سبندر إذ يقول عن دعوة إليوت لا نفصال الشاعر عن شعره والتضحية المستمرة بذاته بحيث تكون له شخصيته وعواطفه الخاصة : « إن كل ما يفعله (إليوت) هنا من ناحية هو أنه يعارض مستوى التعبير الذاتى الذى فى شعر روبرت بروك . . . مرتكزاً إلى بديهية أن الفنان يجب عليه الاعتماد على التقنيات والتقاليد التى تتميز بأنها موضوعية وأنها أكبر منه ، وكذلك يجب عليه الاستسلام للماضى ، ولكن ثمة إشارة هنا إلى شىء آخر هو أن الفنان يجب أن يحارب ما فى شخصيته من مواقف وميول تشوه رؤيته ، وهذه المواقف والميول فى المشاعر الشخصية القوية نجدها فى أدباء وافقوا إليوت على نوع الكلاسيكية الذى طرحه مثل إزرا باوند ووينذهام لويس على سبيل المثال ، وهنا تصبح مشكلة إضفاء الموضوعية أكثر تعقيداً وصعوبة . ويبدو برنامج استئصال الشخصية قاصراً : ذلك أن تحقيق الموضوعية الذى لا تشوه فيه رؤية الأديب عن طريق عواطفه وانفعالاته الشخصية فى المعاناة والرفض إلخ – إنما يعنى وجوب أن يخلق الأديب شخصية خارج مجال انعدام الشخصية نفسها إذا صح التعبير !

معنى هذا فى النهاية أن إليوت إذا كان لم يعكس فى إنتاجه أى أثر من آثار حياته الخاصة ، وإذا كان قد جاهد فى سبيل استئصال شخصيته كما يقول ، فهو قد عكس – من بعيد على الأقل – ما يمكن أن نسميه المزاج العام لشخصيته نفسها ، سواء قبل تحوله إلى الكنيسة الإنجليزية أو بعدها ، وهذه هى على أية حال سمة من سمات الأدب العظيم الذى لا يحاول فيه صاحبه أن يفرض على القارئ عواطفه أو انفعالاته الشخصية دون ما أى مبرر يقتضيه المقام أو السياق .

---

(٢٦) Philip Toynbee, The Observer Weekend Review. 16 Jan. 1965.

طفل الثلاثينيات الرهيب

كان من الآثار السيئة لما كتب فى لغتنا عن الشاعر ت . إس . إليوت أننا كدنا نقتنع بأنه مرادف للشعر الإنجليزى الحديث ، وأنْ لاثانى له ، وتلك مغالطة ماكان إليوت نفسه ليرضى عنها .. حقًّا ، لقد رد للشعر الإنجليزى عظمته فى القرن العشرين ، لكنه كان فاتحة لعدد نابغ من الشعراء ظل هو بالنسبة لهم معلم طريقة فحسب : فقد أخذوا عنه فن الأداء وتأثروا به ، لكنهم استقلوا عنه تماماً ، بل إنهم داروا فى فلك غير فلكه : فقد كانت عيناه تتجهان إلى الماضى وثقافته ، وكانت عيونهم تتطلع إلى المستقبل ، وتحاول التنقيب فى ظاهر الأشياء والنفاذ إلى مكنوناتها بغية فهم العالم الذى يعيشون فيه وتغييره .

وقد ظهر هؤلاء الشعراء فى فترة مابين الحربين ابتداء من عام ١٩٣٠ أى بعد أقل من عشر سنوات على ظهور أرض إليوت الخراب . غير أن ثلاثة منهم على وجه التخصيص حملوا لواء مدرسة تجديد شاملة لاتزال آثارها تتردد إلى اليوم لافى الشعر الإنجليزى فحسب ، ولكن فى الشعر الأمريكى أيضاً ، وهى مدرسة «الشعر الحديث» التى ارتبطت بالسياسة والمجتمع ذلك الارتباط الذى وازن بين ردة إليوت واستغراقه فى الماضى وبين متطلبات فترة مابين الحربين والأزمة الاقتصادية التى شهدها العالم عام ١٩٢٩ .

وكان هذا الثالوث الموهوب هو ستيفين سبندر (ولد عام ١٩٠٩) ، وسيسيل داى لويس (ولد عام ١٩٠٤) ، وويستان هيو أودن الذى اختصر اسمه بالحروف كإليوت . وكان يشاركهم إلى حد ما شاعر رابع افترق عنهم بعد ذلك ، ولجأ إلى مايشبه التصوف ، وهو لويس ماكنيس الذى توفى عام ١٩٦٤ .

غير أن أودن كان أغزر هذا الثالوث إنتاجاً وأكثره تأثيرً على غيره من الشعراء وبخاصة جيل مابعد الحرب ، بل إنه كان – كما يقول كينيث ألوت – أعظم عقل خلاق وأعظم قوة شعرية من ناحية الأصالة فى الحركة الجديدة التى نشأت إبان الثلاثينيات . وقد بدأت هذه الحركة – أو المدرسة كما تواضع على تسميتها سبندر فيما بعد – بانقلاب على الذوق السائد وماتفشى فيه من ميوعة وتشاؤم وحيرة بين الدين والواقع المحزن ، وكانت فى أساسها حركة اجتماعية قامت على عدة أسس نجملها فى أربعة :

* رفض الخط الميتافيزيقى الذى سار عليه إليوت .
* الارتباط بالمجتمع وضرورة فهم الواقع السائد من أجل تغييره .
* محاربة الروح الفردية وتأكيد الروح الجماعية .
* إنشاء شعر جديد يناسبُ العالمَ الجديد الذى يجب أن يقوم على أنقاض العالم القديم عن طريقة الثورة الاجتماعية . ومن ثمة يجب على الشاعر الرجوع إلى الشعب واستلهام حياته والاستفادة من لغة الحياة اليومية .

وقد لخص سبندر هذا كله فى كتابه « الشعر منذ عام ١٩٣٣ » – فقال :

«كانت هناك جماعة من الشعراء حققت صيتاً واسعاً جداً كمدرسة للشعر الحديث ، ولم تكن حركة أدبية بالمعنى المتداول للكلمة .. (لكن) كانت لديها أفكار معينة مشتركة : فقد حاول أفرادها بوعى أن يكونوا عصريين ، وذلك بأن ينتقوا فى قصائدهم صوراً مختارة من الآلات والأحياء الشعبية والظروف الإجتماعية التى كانت تحيط بهم ، لقد كان شعرهم يؤكد روح الجماعة ، وينشد – وقد سيطر عليه الإحساس بالمرض الجماعى – دواء جماعيًّا فى علم النفس والسياسة اليسارية .. إن شعرهم يعبر بدرجة كبيرة برغم يساريته عن مشكلة الليبرالى الموزع بين نموه كفرد وضميره الاجتماعى » .

لقد تلفت أودن حوله قبل أن يصدر ديوانه الأول بعامين فإذا به أمام كارثة توشك أن تدمر العالم : فقد بدأ الكساد الكبير فى أمريكا عام ١٩٢٩ ، ونظر أودن فلم يجد سوى :

مداخن بلا دخان وجسور محطمة
وأرصفة موانٍ متآكلة
وقنوات مختنقة .

ومعنى هذا أن العمل والثورة ضرورتان ، فالجوع كما يقول فى قصيدة أخرى لايسمح بأية فرصة للاختيار ، لا للمواطن ولا لرجال الشرطة .. والحل ؟ لقد بحث أودن كثيراً عن هذا الحل ، لكنه لم يجد فى النهاية سوى الحب كحل للأكذوبتين اللتين يراهما فى عصره وبلده :

أكذوبة الرومانسية فى مخ
الرجل الحساس فى الشارع
وأكذوبة السلطة
التى تناطح أبنيتها السحاب !

to: www.al-mostafa.com

ثم لخص هو بنفسه الحل فى بيت واحد من الشعر قال فيه :

إما أن يحب كل منا الآخر أو نموت !

* * *

ولد أودن فى يورك عام ١٩٠٧ وأكمل تعليمه بأكسفورد ، ثم غادر إنجلترا إلى برلين حيث التقى هو ولايار عالم النفس والاجتماع الذى أطعم رأسه المتفتح مذاهب جديدة كما يقول . ولما عاد من ألمانيا عمل بالتدريس فى إنجلترا وأسكتلندا ، ثم تركه إلى العمل بالأفلام التسجيلية معلقاً ينظم الشعر ليناسب اللقطات . وحين نشبت الحرب الأهلية الإسبانية عام ١٩٣٦ أسرع أودن إلى هناك ، حيث عمل ممرضاً وحمّالاً للنقالات فى صفوف الجمهوريين . وقد تركت هذه الحرب فى نفسه آثاراً بالغة أقلها أنها محت الابتسامة الرقيقة التى كان يحلى بها شفتيه ، وجعلته يؤمن بأن الظلم والطغيان لايختص بهما مكان أو زمان دون آخر .

ومن هنا أطلق عليه لقب « بايرون عصرنا » .

وفى عام ١٩٣٧ منح الميدالية الملكية للشعر ، وقضى فترة ساح خلالها فى كثير من دول أوربا ، لكنه لم يلبث فى خريف ١٩٣٨ أن شد رحاله نهائيًّا إلى أمريكا حيث أقام وتجنس بجنسيتها وانخرط فى الجيش الأمريكى فى أثناء الحرب الثانية ، وفى عام ١٩٤٥ منح جائزة الأكاديمية الأمريكية للفنون والآداب . وتفرغ للكتابة منذ ذلك الحين . وجعل النقادُ ومؤرخو الأدب الإنجليز والأمريكيون يتنازعون عليه كما تنازعوا من قبل على إليوت الأمريكى المولد والنشأة وذلك بأن ينسبوه تارة للشعر الإنجليزى وتارة أخرى ينسبوه للشعر الأمريكى .

وأودن من الشعراء القلائل فى هذا القرن الذين تحكموا فى غزارة إنتاجهم ، ووازنوا بينه كمًّا وكيفاً ، فله أكثر من عشرة دواوين ، أولها « قصائد » الذى صدر عام ١٩٣٠ وآخرها « شكراً أيها الضباب » الذى صدر عام ١٩٧٤ بالإضافة إلى كتاب فى الرحلات وعدد من المسرحيات الشعرية شاركه فى ثلاثة منها كريستوفر إيشروود كما شاركه فى أحد دواوينه الباكرة لويس ماكنيس .

وقد حظى أودن بمكانة كبيرة فى الشعر العالمى المعاصر : فهو « أذكى شاعر فى جيله » كما قال عنه زميله سبندر ، وشعره رقيق رشيق العبارة لايعرف الغموض والحذلقة ، يميل إلى التركيز الشديد وبلورة الصور . وقد تركت معايشته لأفكار فرويد ونظرياته طابعاً واضحاً على شعره يتسم بمحاولته الدائبة فى الغوص إلى قرار تجاربه وأشخاصه ، والاعتماد على الأحلام كمصدر من مصادر المعرفة اللاشعورية ، وله قصيدة طويلة فى ذكرى فرويد قال عنه فيها :

« لم يَعُدْ بالنسبة لنا الآن شخصاً على قيد الحياة
ولكنه صار مناخاً كاملاً من الآراء
ندير فى ظله حياتنا على اختلافها » .

وفى شعره أيضاً إلحاح مستمر على أفكار بعينها أهمها فكرتا الزمن والحب اللتان تتردد أصداؤهما فى كل قصيدة تقريباً : فالزمن ليس آلة بمقدار ماهو كيان بأكمله ، لا مفر منه ولاغناء عنه ، كالحب تماماً .

لكن هل ظل أودن متحمساً للسياسة كما كان فى الثلاثينيات ؟ الثابت أن زميليه سبندرولويس قد ارتدّا عن حماسهما وتنكرا تماماً لأفكارهما اليسارية ، أما هو فقد أقام فى أمريكا نحو ثلاثين عاماً ، فاز خلالها بجائزة بوليتزر فى الشعر ، وكانت هذه أول مرة تمنح فيها الجائزة لشاعر أمريكى مولود خارج أمريكا ، ولكنه عاد إلى أوربا فى أواخر الستينيات ، وعاش فى النمسا إلى أن أسلم الروح فيها فى التاسع والعشرين من سبتمبر ١٩٧٣ . وطوال ذلك التاريخ لم يكن يقبل أن يرى نفسه كشاعر سياسى ، بل كان يكره جميع الأنظمة الشمولية التى تحتكر السلطة سواء فى السياسة أو فى الشعر ، ولكنه كان فى شعره دائماً مثال الناقد الاجتماعى ، وما أكثر مانلتقى فى هذا الشعر وأبياتٌ مثل هذا البيت الذى أشار فيه إلى إنجلترا :

بلدنا ذاك
الذى ليس فيه أحد على مايرام !

وما أكثر مانلتقى فى هذا الشعر أيضا وصور وإشارات ومعان عن العدل الإجتماعى ؛ لأنه كان يعتقد أن الشعر أساس لما أسماه « المدينة العادلة » قياساً على « المدينة الفاضلة » ، وعن طريقه يستطيع الإنسان والمجتمع أن يعرفا حقيقتَهما .

لقد قال إليوت فى أواسط عمره عبارة مشهورة صارت مثلاً هى : « أنا ملكى فى السياسة ، أنجلوسكسونى فى الدين ، كلاسيكى فى الأدب » ومع أن هذه العبارة لم يكن لها أدنى تأثير على موهبته الشعرية والذوقية فإنها دمغته طوال حياته .

أما ييتس الآيرلندى فقد مر بتحول جذرى من الرومانتيكية إلى الواقعية ، ومع ذلك قال عنه أودن وكأنه يكتب نقشاً على حياته هو نفسه : « لقد كنت ساذجاً مثلنا فقد عاشت موهبتك كل شىء » فأودن أيضاً يعتبر مثالاً للموهبة الكبيرة التى تكتسح كل شىء فى طريقها !

وإذا كان أودن قد بدأ حياته شاعراً متمرداً من كل الوجوه فقد أنهاها شاعراً هادئاً رقيقاً ، وأبرز مثال على ذلك ديوانه قبل الأخير المسمى « عن البيت » (١٩٦٦) ففيه بداية التغير الحقيقى

من التمرد إلى الهدوء ، ومن الانفتاح إلى العزلة ، ومن إثارة الأفعال إلى إثارة ردودها . وفيه أيضاً نلاقى معرضاً حافلاً للأشياء الخصوصية والمحادثات مع ذواته المتعددة . «ولم لا ؟ هل يتوقع الناس أزهار الربيع ووروده فى الخريف كما قال الشاعر الناقد موريس ويحين فى تعليقه على تحول أودن ؟ فحياة البيت تأتى عادة فى الهزيع الأخير من العمر ، وليس من الغرابة أن يحتفى أودن ببيته وأفدنته الثلاثة حيث عاش فى النمسا ، وليس من الغرابة أيضاً أن تكون كل غرفة فى البيت موضوعاً لقصيدة جميلة كهذه الأبيات من قصيدة «الشكر للموطن» :

. . . . . الأرض والمنزلة والحب

هذا ماتتغنى به جميع الطيور ، وهذا مايهم :

فماجرؤت عليه ، لامارجوته أو كافحت من أجله

هو فى عقدى الخامس قطعة من الأرض يتوسطها بيت صغير

حيث لا حاجة بى لأن أقيم مع من لست معهم .

إنه ليس مهد طفل أو جنة عدن سحرية لاتعرف الساعات

وليس مقبرة لاتعرف النوافذ ،

وإنما هو مكان أدخله وأخرج منه .

وفى أبيات أخرى من قصيدة «غرفة الجلوس» يقول وكأنما صح إيمانه بعد رحلة شك طويلة :

سواء كنا نصوم أو نعيد

فإنا نعرف أنه بدون الروح

نموت ، ولكنما الحياة بدون الحرف

تصبح فى أسوأ مذاق .

ذلك ماانتهى إليه أودن فى سنواته الأخيرة : هدوء شامل وهيام مستمر بالعدالة والحرية والكلمة والحب ، بل إنه عاد أيضاً إلى الكنيسة التى كان قد هجرها بعد عودته إلى أوربا .

وإذا كان فى شبابه قد بدا شاعراً متحمساً يستطيع أن يوقظ قراءه ويثيرهم ويخيب آمالهم ويغيظهم بشعره وتمكنه المثير من اللغة – فهو فى شيخوخته قد بدا شاعراً هادئ الجرس ساكن المغامرة ، ويبدو أن هذه حال معظم الشعراء حين يبدأ العد (التنازلى) فى حياتهم فهم : إما أن يكرروا أنفسهم وسابق أفكارهم ، وإما أن يخلدوا إلى الهدوء والسكينة .

* * *

ذات مرة كتب عنه زميله إيشروود الذى شاركه فى تأليف عدة مسرحيات شعرية قال :

« إذا كان علىّ أن أقدم للقارئ شعر و . هـ . أودن فيجب أن أبدأ بمطالبة القارئ بتذكر ثلاثة أمور : أولها أن أودن أساساً – عالم ، وربما أضيف : (عالم من تلامذة المدارس) ، وثانيهما أن أودن موسيقى وصاحب طقوس وشعائر ، وثالثها أن أودن سكندنافى قد انحدرت أسرته من أيسلندا .

وأودن نفسه شب على ملاحم البطولات القديمة التى اشتهرت بها أيسلندا ، وكان أثرها فى إنتاجه عميقاً » .

وربما نضيف إلى ما قاله إيشروود أن أودن كان أيضاً شاعراً ، أولاً وأخيراً ، جربّ مختلف أشكال الشعر فيماعدا الشكل الحر الذى يقول عنه فى أواخر حياته :

« لم يكن لى على الإطلاق أى تعلق بكتابة مايسمى الشعر الحر ، لأنى لا أعتقد أننى سأجد فيه أية متعة . وعندى أن نصف المتعة التى تتيحها الكتابة يجعل ما أكتبه يطابق قواعد وقيود تحكمية محضة . فلم أعد أستطيع أن أتصور كوناً بلا قوانين وقيود ، أو لعبة بلا قواعد ! »

سئل يوماً وقد تجاوز الستين :

ماهدف الشعر ؟

قال :

– أن يمكِّن الناسَ من الاستمتاع بالحياة .. بطريقة أفضل بعض الشيء ، أو من تحملها بطريقة أفضل بعض الشيء .

سئل أيضاً :

من الشاعرُ القليل الأهمية ؟

قال :

– إذا أخذت قصيدتين لشاعر واحد وقرأتهما فلم تستطع تمييز التى كتبت أولاً قبل الأخرى فذلك هو الشاعر القليل الأهمية .

ذلك هو طفل الثلاثينيات الرهيب الذى قال عنه معاصره سيريل كونوللى عام ١٩٦٦ : «كان أودن بالنسبة لكثيرين منا آخر شاعر حفظنا شعره عن ظهر قلب » .

أما المختارات الشعرية التى سنطالعها له الآن فقد انتقيتها من دواوينه الأولى يوم كان « يجلب الصور التى تجرح وتضمد » على حد تعبيره عن مهمة الشاعر .

الجمال الفضى

هذا الجمال الفضى
لا تاريخ له ،
إنه كامل ومبكر .
لو أن الجمال حمل فيما بعد
أى ملمح
لكان له عاشق .
ولأصبح شيئاً آخر .

* * *

ما أشبه هذا بالحلم
يلح مرة أخرى ،
ثم يطويه النهار .
فالزمن عبارة عن بوصات
والقلب يتبدل ضائعاً ومطارداً ،
كأنما قد زاره الشبح !

* * *

لكن هذا لم يكن قط
محاولة لشبح
ولا كان بعد أن تم
شبحاً مستريحاً
وإلى أن ينتهى
لن يقترب الحب
من العذوبة التى هنا ولا الأسى سيسلب
طلعته اللانهائية .

حلم :

عزيزتى ، مع أن الليلة قد ولت

فإن حلمها مازال يعاودني بالنهار ،
حلم جاء بنا إلى غرفة كهفية قصية ،
كآخر محطة في الخط الحديدي ،
وكانت تلك العتمة تعج
بالأسرة ، حيث رقدنا في واحد منها احتوته زاوية بعيدة .

* * *

لم يوقظ همسنا الساعات ،
وتبادلنا القبلات ، وكنت سعيداً
بكل ماصنعته أنت ،
غير مكترث بأولئك
الذين كانوا يجلسون
أزواجاً على كل سرير ، والعداء يتطاير من عيونهم ،
وذراعا كل منهم تحيطان بعنق الآخر ،
وقد تجمدوا وران عليهم الحزن المبهم .

* * *

ماالذي دفن دودة الإثم .
أو أي شك خبيث ،
أنا ضحيته ،
جعلك عندئذ تفعلين دون خجل مالم أتمنّه قط ،
فتعترفين بحب آخر ،
فأحسست ، مذعناً
بأنني غير مرغوب وخرجت ؟

أمسية

بينما كنت أسير ذات مساء ،
متجهاً إلى شارع بريستول ،
إذا بالجماهير على الأرصفة

حقول حنطة فى موسم الحصاد
وعند النهر الممتلئ إلى حافته
سمعت عاشقاً يغنى .
أسفل نفق للخط الحديدى :
الحب ليست له نهاية .
سأحبك ، ياعزيزتى ، سأحبك
حتى تلتقى الصين وأفريقيا !
ويقفز النهر فوق الجبل !
ويغنى سمك السلمون فى الشارع !
سأحبك حتى يطوى المحيط !
ويعلق كى يجف !
وتمضى الأنجم السبعة صائحة
كالإوز نحو السماء !
ستجرى السنون كالأرانب ،
لأننى أمسك بين أحضانى
بزهرة العصور ،
وأول حب على وجه الأرض .
لكن جميع الساعات فى المدينة
بدأت تدق :
«إياك أن تدع الزمن يخدعك !
فأنت لاتستطيع أن تغزو الزمن .
فى جحور الكابوس
حيث العدالة عارية ،
تجد الزمن يراقب من وراء الظل
ويسعل إذا شرعت فى قبلة
فى حالات الصداع والقلق
تتسرب الحياة المبهمة ،

ويملك الزمن هواه
اليومَ أو غداً
فى كثير من خضر الأودية
ينجرف الثلج الفزع
ويقطع الزمن الرقصات المنظومة
وقوس الغواص البارعة
اغمسى يديك فى الماء
اغمسيهما حتى المعصم
حدقى ، حدقى فى الحوض
وتساءلى عما افتقدته .
«إن نهر الجليد يخبط داخل الخزانة ،
والصحراء تتنهد فى السرير ،
ويفتح الشرخ الذى فى (فنجان) الشاى
زقاقاً يؤدى إلى أرض الموتى .
حيث يبيع الشحاذون أوراق البنكنوت باليانصيب
ويبهر العملاق جاك
ويزرأ صبى الزنبق الأبيض
وتنبطح «جيل» على ظهرها
أنظرى إلى تعسك
فالحياة تظل نعمة وبركة
مع أنك لا تستطيعين أن تباركى
قفى ، قفى فى النافذة
فحين تسخن الدموع وتنساب ،
ستحبين جارك الملتوى
بقلبك الملتوى»
كان الوقت متأخراً ، متأخراً فى المساء
وقد ولى العشاق ،

وتوقفت الساعات عن الدق ،
وأخذ النهر العميق يجرى !

زيارة الأسطول

ينزل البحارة إلى الشاطئ
من سفنهم المجوفة ،
أولاد من الطبقة المتوسطة على وجوههم سماحة
يطالعون المسلسلات الهزلية المصورة ،
ومباراة فى الباسبول تفوق
لديهم خمسين طروادة .

* * *

إنهم يبدون ضائعين بعض الشىء ، ألقى بهم
فى هذا المكان غير الأمريكى
حيث الأهالى يسيرون على القوانين .
ومستقبلهم بأيديهم ،
أما هم فليسوا هنا لأى سبب ، .
سوى أن الحالة تقتضى هذا .

* * *

إن العاهرات والنصابين
الذين يضايقونهم بالتوافه والمخدرات ،
بوسائلهم المقززة القذرة .
إنما يخدمون الوحش الاجتماعى على الأقل .
هم لايصنعون ولا يبيعون
فلا عجب أن يسكروا .

* * *

لكن سفنهم الراسية على الزرقة الأخاذة
فى هذا الميناء تحقق كسباً من عدم وجود مهمة لها .

وبدون إرادة إنسانية تعين لهم الضحايا
فإن بنيتهم تحتفظ بإنسانيتها .
وبغض النظر عما يبدو عليهم من ضياع ،
فإنهم يبدون كما لو كان قد حكم عليهم
بأن يظهروا بمظهر تجريدى صرف ،
صاغه أستاذ من أساتذة القوالب والخطوط
يساوى ، لاشك ، كل سنت
من ملايين السنتات التى لابد أنفقت عليهم .

أغنيتان لهدلى أندرسن

-١-

أوقفى كل الساعات ، قطعى أسلاك التليفون ،
إمنعى الكلب عن النباح بعظمة ثرّة ،
أسكتى آلات البيانو وأخرجى النعش
بطبل مختنق ، خلّى المشيعين يأتون

* * *

خلى الطائرات بالأنين تدور فوق رأسه
وهى تخط على صفحة السماء حروف البرقية : مات ،
ضعى الفيونكات الحريرية حول الأعناق البيضاء
لحمامات الأبراج العمومية .
وألبسى شرطة المرور قفازات قطنية سوداء .

* * *

لقد كان شمالى وجنوبى وشرقى وغربى ،
كان أسبوع شغلى وراحتى يوم الأحد ،
كان ظهرى ومنتصف ليلى وثرثرتى وأغنيتى ،
كنت أحسب الحب يدوم إلى الأبد : كنت على خطأ !

* * *

لا داعى للنجوم الآن : أطفئيها .
للمى القمَر وأفرغى الشمس
انزحى المحيط واكنسى الغابة ،
فلا قيمة لأى شىء الآن !

—٢—

أيها الوادى فى الصيف إذ كنت وحبيبى جون
نمشى الهوينى على جانب النهر العميق
والأزهار عند أقدامنا والأطيار من فوقنا .
كنا نبرهن بعذب الحديث على الحب المتبادل ،
وكنت أميل على كتفه وأقول : «لنلهو يا حبيبى جون» :
ولكنه قطب جبينه كالرعد ومضى !

* * *

فى يوم الجمعة ذاك قبيل عيد الميلاد إذْ أذكره جيداً
حين ذهبنا إلى «مرقص ضحوة الإحسان» ،
كانت الأرض غاية فى النعومة ، وكان صوت الفرقة الموسيقية صداحاً
وكان (جونى) غاية فى الوسامة حتى إننى أحسست بالزهو به .
«احتضنى جيداً ياعزيزى (جونى) فلنرقص حتى مطلع النهار !
ولكنه قطب جبينه كالرعد ومضى !
أترانى سأنسى أبداً ماحدث بدار «الأوبرا العظيمة»
لما أخذت كل نجمة رائعة من نجومها تصب الموسيقى صبًّا .
وقد تدلت الماسات واللآلئ تبهر البصر .
على ثوب كل منهن الفضى أو الذهبى ،
وهمست قائلة : «لكأنى فى السماء يا جون» :
لكنه قطب جبينه كالرعد ومضى ؟
أواه ! لكنه كان جميلاً جمال الحديقة فى ثوب الزهور ،
نحيلاً وفارعاً كبرج إيفل العظيم ،

حين أخذت خفقات الفالس تذوى على طريق النزهة الطويل
أواه ! اتجهت عيناه وبسمته إلى قلبي مباشرة ،
«أواه ! تزوجني يا (جوني) فسألقاك بالحب والطاعة» :
لكنه قطب جبينه كالرعد ومضى !
أواه ! في الليلة الماضية حلمت بك ، يا (جوني) ، يا حبيبي ،
وقد وضعت الشمس على ذراع والقمر على الذراع الأخرى .
كان البحر أزرق والعشب أخضر .
وكلُّ نجمة في السماء ، تشخلل دفاً مستديراً .
وأنا أرقد في جحر هناك مداه عشرة آلاف ميل عمقاً !
ولكنك قطبت جبينك كالرعد ومضيت !

العاصمة :

حى الملذات حيث الأثرياء دوماً ينتظرون .
ينتظرون بغالى الثمن حدوث معجزات .
والمطعم الخافت الأضواء حيث العشاق يأكل كل منهم الآخر !
والمقهى الذى أسس فيه المنفيون قرية خبيثة .

* * *

أنت بسحرك وأجهزتك قد أبطلت
صرامة الشتاء وإكراه الربيع ،
وبعيداً عن أصواتك الأب المغتصب الذى يستحق العقاب
فبلادة الطاعة المجردة هنا واضحة .

* * *

وهكذا سرعان ما تخونيننا بألوان الأوركسترا والنظرات الخاطفة
وتؤمنين بقوانا اللانهائية
ويسقط المذنب البرئ غير الحريص
ضحية فى لحظة لما فى قلبه من مظاهر العنف الخفيفة !
وفى شوارع مظلمة تخفين الفزع .

في المصانع حيث تعد حياة الإنسان لا ستعمال مؤقت ،
كالياقات أو المقاعد ، أو الحجرات حيث يضرب الثكالى تدريجاً .
كالفقاعات إذ تتخذ أشكالا كيفما اتفق
أما السماء فتضيئينها ، وعلى البعد يرى وهجك
في الريف المظلم الواسع ، المتجمد ،
حيث تشيرين إلى أطفال الفلاح ليلة إثر ليلة ، -
وتلمحين إلى الممنوع كعم ملعون أحمق .

نقش على قبر طاغية :

كان الكمال الفريد في بابه – هو ما يسعى إليه ،
وكان الشعر الذي ابتكره سهل الفهم .
كان يعرف حماقة البشر كظهر يده ،
وكان مهتماً غاية الاهتمام بالجيوش والأساطيل
وحين كان يضحك ينفجر الشيوخ المحترمون بالضحك[١] .
وحين كان يبكي يموت الأطفال الصغار في الشوارع !

القانون كالحب :

يقول البستانيون : إن القانون هو الشمس
القانون هو الشخص
الذي يطيعه جميع البستانيين
أمس واليوم وغداً .
القانون هو حكمة الشيوخ ،
بهذا ينهر الأجداد العاجزون بصوت أجش ،
فيخرج الحفدة لساناً مثلثا قائلين :
القانون هو حواس الشباب .
ويقول القس بنظرة كهنوتية

---

(٢٧) يقصد هنا أعضاء مجلس الشيوخ .

شارحاً لأناس لاكهنوت فيهم :
القانون هو الكلمات فى كتابى الكهنوتى
القانون هو منبرى وقبة جرسى .
ويقول القاضى وهو ينظر من تحت أنفه ،
ويتكلم بوضوح وقسوة :
القانون هوكما قلت لكم من قبلى ،
القانون هو كما تعرفون فيما أزعم ،
القانون هو ، لكن دعونى أشرحه مرة أخرى
القانون هو القانون !
لكن طلاب القانون الدائمين يكتبون :
القانون ليس هو الخطأ ولا هو الصواب ،
القانون ليس سوى الجرائم
التى تعاقب عليها الأماكن والأزمنة ،
القانون هو الملابس التى يرتديها الناس
فى أى زمان وفى أى مكان ،
القانون هو صباح الخير ومساء الخير .
ويقول آخرون : القانون هو قدرنا ،
وآخرون يقولون : القانون هو دولتنا .
وآخرون يقولون ، وآخرون يقولون :
لم يعد ثمة قانون !
القانون ولىّ . !
ودوما يصيح الجمهور الغاضب
بصوت شديد السخط ، شديد :
القانون هو نحن !
ودوماً يكون الأبله الساذج : هو أنا .
لو أننا ياعزيزتى عرفنا أننا لا نعرف
عن القانون أكثر مما يعرفون

لو أننى عرفت قدر ما تعرفين
ما يجب علينا وما لا يجب
فيما عدا ما يتفق عليه الجميع
بسعادة أو بشقاء
من أن القانون هو كذا
وأن الجميع يعرفون هذا ،
لو أننا بذلك رأينا من العبث
أن نعّرف القانون ببضع كلمات أخرى ،
فعلى خلاف الكثيرين
لا أستطيع أن أقول مرة أخرى : إن القانون هو كذا
أكثر مما يستطيعون ، فنحن نكبت
الرغبة العالمية فى التخمين
أو نفلت من وضعنا الخاص
إلى حالة اطمئنان ولا مبالاة .
ومع أننى أستطيع على الأقل أن أحبس
غرورك وغرورى ،
كيما أحدد بجبن
تماثلا جبانا ،
فإننا على أية حال سنفتخر إذْ
أقول : إنه كالحب
كالحب لا نعرف مكانه أو سببه
كالحب لا نستطيع أن نلزمه أو نفر منه
كالحب كثيرا ما نبكيه .
كالحب نادرا ما نبقيه .

المصادر :

W.H. Auden. *Some Poems. Faber & Faber. London, No Date.*
W.H. Auden. Selected by The Auther. Penguin *London, 1962.*
——About The House Faber London, 1966.
Allot, Kenneth,ed. The Penguin Book Of Contemporary Verse.
London, 1954.
The Sunday Times Magazine. Nov. 21, 1965.
The Sunday Times. Jan. 30, 1966.
Time Magazine. Oct. 8, 1973.

الحاوى الإسبانى المدهش

لعل لوركا هو أقرب شعراء إسبانيا إلى الروح العربية ؛ وليس مرد ذلك إلى أنه كتب بلغة فيها الكثير من الألفاظ العربية معنى ومبنى فحسب ، ولا أنه عاش فى بيئة ما تزال تربطها بالأندلس القديمة مظاهر حية باقية فحسب ؛ وإنما مجمل ما يقال – أيضاً – أنه نهل من تراث الأندلس كما لم ينهل سواه من المحدثين ، وتأصلت فى نفسه الروح العربية التى ظَلَّلَتْ إسبانيا طوال عدة قرون . كما أنه حظى – أكثر من أى شاعر إسبانى آخر – بالترجمة إلى معظم لغات العالم تقريباً ، وفى الوقت نفسه ترجمت أعماله كلها إلى الإنجليزية .

والكتاب الذى نقدمه هنا صدر ضمن سلسلة « شعراء البنجوين » – نسبة إلى مطبوعات بنجوين المعروفة – التى تهدف إلى تعريف قراء الإنجليزية بعيون تراث الشعر العالمى . وقد قام بتقديمه واختيار مادته ونقلها إلى الإنجليزية دارس متخصص فى اللغة الإسبانية وآدابها بجامعة أكسفورد هو : ج . ل . جيلى ، كما صدره ج . م . كوهن المشرف على السلسلة بكلمة موجزة أشار فيها إلى الغرض من إصدارها ، وأضاف أن بإمكان القارئ تذوقها بلغة نثرية مبسطة دون الاستعانة بالمعاجم ، والرجوع إلى النص الأصلى بلغته – إن أراد . وتفصيل ذلك أن الصفحة الواحدة تشتمل على النص الأصلى فى متنها والترجمة الإنجليزية فى حاشيتها ، وهو تقليد استنته هذه السلسلة ، واتبعته من قبل مع الشاعر الفرنسى بودلير .

وهكذا قدم لنا جيلى النص الإسبانى وما يقابله فى الإنجليزية بصيغة النثر مع التزام الحرفية فى النقل . والحق أن عمله هذا يثير قضية على جانب كبير من الأهمية فى نقل الشعر من لغة إلى لغة . وهى قضية سبق أن ناقشناها عند الحديث عن كتاب « القصيدة نفسها » .

يستهل جيلى مقدمته – وهى دراسة مركزة شاملة – بقوله : إن أحداً من شعراء إسبانيا المعاصرين لم يتحقق له من الشهرة العالمية مثلما تحقق للوركا ، ولعل شهرته المبكرة خارج إسبانيا ترجع إلى الظروف الفاجعة العنيفة التى أحاطت بموته فى الحرب الأهلية الإسبانية . وليس من شك أن شعره يعد من عيون الشعر الإسبانى قديمه وجديده معاً .

وقد ولد فيد يريكو جارثيا لوركا فى الخامس من يونيئة ١٨٩٨ ببلدة صغيرة فى سهل غرناطة المعروف بخصبه . واغتيل فى يوليو ١٩٣٦ برصاص أشخاص مجهولين فى أوائل أيام الحرب

الأهلية ، لكن جثته لم يبن لها أثر كما تنبأ هو فى شعره ، فكأنما شاءت الأقدار أن تحقق نبوءته .

قضى لوركا سنواته الأولى فى مزرعة أبيه الثرى ، ولكنه تعرض خلالها لمرض أقعده عن السير حتى سن الرابعة ، وحرمه التمتع بطفولته ، وغرس فى نفسه الميل إلى الانطواء والتخيل والتأمل ، فكان أن هوى الرسم والتمثيل وسماع الملاحم والحكايات الشعبية من أفواه خدم المزرعة أو المنشدين والرواة الجائلين . ومن ناحية أخرى كان الريف الإسبانى بسخائه وطبيعته الخلابة ميداناً فسيحاً لا نطلاقاته فى طفولته وصباه .

ولما انتقلت أسرته إلى مدينة غرناطة صحبته معها حيث التحق بالمدرسة التى أهلته للالتحاق بجامعة غرناطة ، لكنه لم يكن ميالاً – بطبيعته – إلى الدراسة الأكاديمية المنظمة . فلم يلبث أن هجر الدراسة وجرفته الحياة خارج الجامعة ، وأصبح وقته موزعاً بين ارتياد المقاهى مع أصدقائه ، والجولان فى أنحاء الريف حيث بهره تراث الأندلس القديمة ، وسحرته حياة قبائل الغجر التى تنتشر فى الريف الإسبانى ، بل إن هذه القبائل أمدته بالكثير من موضوعات شعره المبكر ، وجعلته يعشق أسلوب الحياة البوهيمى المنطلق بلا قيود . وفى تلك الأثناء تعلم لوركا العزف على البيانو والقيثارة ، وهوى الأغانى الشعبية ، وحفظها ولحن الكثير منها ؛ كما قرأ فى التراث الكلاسيكى المترجم إلى الإسبانية ، وأعجب بالمسرح اليونانى ، واطلع على أعمال شكسبير وأبسن وفيكتور هيجو ومترلينك وغيرهم ، بالإضافة إلى كتاب إسبانيا القدامى والمعاصرين من أمثال أونا مونو وما خادو وخمينيث . وكان معظم أصدقائه فى غرناطة من المصورين والمثالين والموسيقيين والشعراء .

وفى عام ١٩١٨ نشر لوركا باكورة إنتاجه فى غرناطة ، وكانت مجموعة من الخواطر والسياحات فى إسبانيا . وفى العام التالى رحل إلى مدريد حيث التحق بمعهد أهلى يسمى « مركز الطلاب » . وكان يشرف عليه العالم الفنان دون ألبرتو خمينيث ، ويضم بين تلامذته عدداً من الكتاب والفنانين ممن اشتهروا بعد ذلك مثل أنطونيو ما خادو ورامون خمينيث الفائز بجائزة نوبل وبدرو ساليناس . وفى هذا المركز الثقافى اتضحت موهبة لوركا الشعرية ، وكتب للمسرح ، وألف للبيانو ، ورسم (لوحات) وجمع كثيراً من الأغانى الشعبية ، وأنشد الشعر ، وكذلك استمع إلى محاضرات الأساتذة الزائرين من الكتاب والمشاهير الأجانب كبرجسون وفاليرى وأراجون وكلوديل وكينز وولز وغيرهم ممن كانوا يترددون على المركز للزيارة وإلقاء المحاضرات فى الفلسفة والشعر والاقتصاد وغير ذلك من فروع العلم والفن .

وفى تلك الأثناء وجدت المذاهب والنزعات الفنية المستحدثة كالمستقبلية والدادائية والسيريالية

أنصاراً لها فى مدريد من معاصرى لوركا ، ولكنه كان بطبيعته عزوفاً عن الجماعات والجمعيات الأدبية والفنية . ومع ذلك اتصل بمختلف التيارات الفنية المعاصرة عن طريق صداقته بالمصور المشهور سلفادور دالى الذى قضى فترة من حياته فى « مركز الطلاب » ذاك . غير أن لوركا لم يتأثر باتجاه معين ، قديماً كان أم عصرياً : ذلك لأنه كان يتمثل كل شىء ، ويختزنه إلى أن يُخرج منه شعراً جديداً فى صوره وأخيلته أصيلاً فى أفكاره وموضوعاته . وقد ذكر ناقد إسبانى فى معرض حديثه عن تناول لوركا للأغانى الشعبية وتمثله إياها أنه – أى لوركا – « يغنيها ، ويحلم بها ويكتشفها من جديد ، بل إنه يحولها إلى شعر » .

ظهر أول ديوان للوركا عام ١٩٢١ ؛ لكنه لم يحظ بنجاح كبير . وفى عام ١٩٢٠ مثلت أولى مسرحياته على أحد مسارح مدريد ، وتوالت بعد ذلك دواوينه ومسرحياته التى صاغ أكثرها شعراً اعتقاداً منه أن الشعر هو أصلح وسيلة أداء للمسرح ، وأن الشاعر « فى هذه اللحظة الدرامية من حياة العالم ينبغى أن يشارك الشعب فى أفراحه وأتراحه » ؛ لكنه لم يصب النجاح والشهرة – على نطاق واسع – إلا بعد أن نشر عام ١٩٢٨ ديوانه المعروف باسم Romancero Gitano وهو مجموعة من القصائد الغنائية استوحى أكثرها من أساطير الغجر . وفى هذا الديوان تتبدى كل خصائص شعره تقريباً مثل : الحسية ، ميثولوجيا الغجر ، الإحساس بالموت ، الصور المبتكرة والاستعارات البراقة ، الاستغراق فى التراث . والحق أن لوركا لم يكن يكتب للخاصة : ذلك لأنه كان يخاطب بشعره الإنسانية جمعاء . وقد صرح بأنه على الناس أن يحاولوا فهمه ، وأن يحبوه من خلال شعره ، فشعره إذن للرجل العادى برغم فخامة جرسه وسمو صوره وإحساساته ؛ كما أن جرس الكلمات وإيقاعها يثير فى ذهن متذوقه على الفور انطباعات وصوراً مرئية . ولعل الموضوع الرئيسى الذى شغل لوركا فى هذا الديوان بالذات كما هو فى كل إنتاجه تقريباً – هو ثلاثية : الحب والحزن والموت .

وفى عام ١٩٢٩ سافر لوركا إلى أمريكا ، حيث التحق بجامعة كولومبيا بغية دراسة اللغة الإنجليزية ، لكنه سرعان ما هجر الدراسة بعد أسبوع واحد . ومع ذلك أقام نحو عام فى أمريكا ، نظم خلاله عدداً من القصائد جمعها بعد ذلك فى ديوان بعنوان : « شاعر فى نيويورك » ، وقد ظهر عام ١٩٤٠ بعد وفاته . وفيه قصيدتان من عيون شعره : أولاهما عن الشاعر الأمريكى المعروف والت ويتمان ، والأخرى بعنوان « ملك هارلم » وتدور حول مشكلة الزنوج فى أمريكا . غير أن أمريكا لم تستهوه ؛ فقد أحس فيها بالغربة ، ورأى فيها صخباً وآلية وحزناً . ومع أن هذا الديوان فيه الكثير من الإلحاح على الصور السيريالية فليس سيرياليا بالمعنى الاصطلاحى للكلمة ؛

وإنما هو – إن صح التعبير – سيريالى على نسق أسلوبه الفريد فى التصوير والتناول الشعرى .

والحق أن لوركا قد « إلتهم كل ممتلكات السيريالية – كما يقول كونراد أيكن – وطَلاَبِهَا وجنتيه كما يفعل الحاوى ، ثم تفثها خارج فمه من جديد على شكل قصائد ! لكن هكذا فعل مع كل شىء نهل منه عداها » فهل كان لوركا مثال الحاوى المدهش ؟ أو ليس ذلك صنيع أى فنان موهوب ؟ .

وفى عام ١٩٣٠ زار لوركا كوبا بدعوة من جامعة هافانا ، حيث ألقى بها بعض المحاضرات فى الفن والشعر ، وأقام شهرين سعيداً فرحاً بوجوده فى جو قريب من جو بلاده . ثم عاد إلى إسبانيا فأقام فترة فى بيت أبيه الريفى بالقرب من غرناطة ، حيث أكمل مسرحية شعرية كان قد بدأها فى نيويورك ، وهى مسرحية « زوجة الإسكافى المسرفة » التى مثلت فى مدريد فور انتهائه منها . وفى العام التالى نشر ديواناً آخر من الشعر استوحاه من عهد الصبا ، وحشد فيه تأثره بالتراث الشعبى ؛ إذ كان يؤمن بعبقرية الشاعر الشعبى وقدرته المذهلة على تضمين السطور القليلة ذخيرةً من الفكر والصور الفنية .

وفى العام التالى – بعد تأسيس النظام الجمهورى فى بلاده – قدم للحكومة مشروعاً يتلخص فى نشر الوعى المسرحى فى الريف ، على أن يكون ذلك فى صورة مسرح متنقل يقوم فيه طلبة الجامعات بأدوار التمثيل . ووافقت الحكومة ، فكون لوركا فرقة مسرحية طاف بها بالريف الإسبانى ، حيث مثلت – لأول مرة – مسرحيات لوبى دى فيجا وكالديرون وغيرهما من كتاب إسبانيا القدامى ، وكان هو يتولى إخراج المسرحيات بنفسه .

وفى عام ١٩٣٢ قدم لوركا أولى مآسيه الشعرية على المسرح فى مدريد . وكانت مسرحية « عرس الدم » التى أصابت من النجاح ما شجعه على تمثيلها فى بيونس أيرس عاصمة الأرجنتين حيث ساعد هو فى إخراجها ، كما ألقى هناك عدداً من المحاضرات ثم عاد مرة أخرى ، فقدم مسرحية « يرما » عام ١٩٣٤ ، وأكمل ثلاثيته الفاجعة بمسرحية « بيت برنارد ألبا » التى نشرت ومثلت بعد وفاته .

ويلاحظ أن مسرحياته تستمد أصولها من مصادر شعره نفسها ؛ كما أنه كان يعتقد أن المسرح إنما هو شعر يتحول إلى الناحية الإنسانية . وله عدا هذا عدد آخر من المسرحيات أهمها : « العانس دونا روزيتا أو لغة الزهور » وقد مثلت فى برشلونة عام ١٩٣٥ ، وكذلك « حالما تمر خمسة أعوام » وقد ظهرت بعد وفاته .

وفى أثناء هذه السنوات الخصبة لم يتخل لوركا عن كتابة الشعر : فقد نشر ديواناً آخر . ونظم

رائعته : « رثاء أجنا سيوسا نخيث ميخياس » وهى قصيدة طويلة رثى فيها صديقه أجناسيو مصارع الثيران ، وتعد من عيون الشعر الإسبانى الحديث ، وقد قسمها إلى أجزاء . وراوح بين أوزانها ، فجعل لكل جزء وزناً مختلفاً عن وزن الآخر دون أن تفقد القصيدة وحدة التأثير الدرامى ؛ كما أن له عدة مخطوطات شعرية لم يعثر عليها بعد .

والحق أن إنتاجه وشخصيته كانا شيئاً واحداً ، كلاهما يتمم الآخر ، ولعله ينطبق عليه التشبيه الذى شبه به هو شاعر إسبانيا القديم الموهوب جونجورا – إذ قال : « إن جونجورا ينبغى ألا يقرأ فحسب ، وإنما ينبغى أن يحب » (بفتح الحاء) .

ويأتى بعد هذا دور المختارات فى الكتاب ، وقد جمع جيلى ٦٧ نموذجاً من شعر لوركا ، ورتبها ترتيباً تاريخياً ، ثم ألحق بها فى خاتمة الكتاب محاضرة عن الحركة فى الشعر والفنون الأخرى ألقاها لوركا فى كوبا والأرجنتين .

ونعود إلى قضية نقل الشعر وترجمته ، فنشير بداءة إلى أن محاولة جيلى ترجمة شعر لوركا نثراً تتضمن أمرين :

أولها أنه آثر النثر على الشعر كأداة للنقل والترجمة ؛ ربما لأنه ليس شاعراً ، وربماأيضاً لأن الصياغة الشعرية تقتضى مجهوداً أكبر مما تقتضيه الصياغة النثرية . وهو بذلك لم يأت بجديد ؛ لأن كثيراً من الأعمال الشعرية العالمية قد ترجم إلى لغته نثراً ، ولكن مما يحمد له أنه التزم حرفية النقل دون التقيد بالوزن فى الأصل الإسبانى ، مع المحافظة على علامات الترقيم . ومع ذلك فهو لم يحتفظ بالشكل الأصلى الذى كانت عليه القصيدة : فقد نثر الترجمة وكتب الأبيات كما يكتب النثر فى جمل تامة المعنى والسطور وهذه ترجمة لترجمته لإحدى المقطوعات فى المجموعة ، وهى بعنوان « وداعاً » . وكان المفروض أن تكتب بصورتها الإسبانية كما يأتى :

إذا مت ،
فدعى الشرفة مفتوحة .
إن الطفل يأكل البرتقال
(إنى أراه من شرفتى)
إن الحاصد يحصد القمح بمنجله
(إنى أسمعه من شرفتى)
فإذا مت ،
فدعى الشرفة مفتوحة !

ولكنه كتبها كالآتى :

إذا مت فدعى الشرفة مفتوحة .

إن الطفل يأكل البرتقال[٢٨] (إنى أراه من شرفتى)

إن الحاصد يحصد القمح بمنجله (إنى أسمعه من شرفتى)

فإذا مت فدعى الشرفة مفتوحة .

أما الأمر الآخر الذى يتضح من الترجمة الإنجليزية فهو أنها تجرى على نسق قريب من النسق الذى تجرى عليه اليوم محاولات ترجمة الشعر إلى العربية نثراً . ومن الطبيعى أن نقل الشعر إلى لغتنا شعراً – أى موزوناً مقفى وغير مقفى – محاولة مطلوبة ومفيدة . لكن لما كانت الصياغة الشعرية تقتضى كما قلنا مجهوداً واستعداداً من نوع خاص ، وتمرساً على نظم الشعر العربى بالدرجة الأولى ، فمن الأنسب فى الصياغة النثرية أن نحافظ على شكل الصياغة فى النص الذى ننقله إلى لغتنا : ومعنى ذلك أن تجرى الترجمة العربية على النسق الذى أوضحناه منذ قليل عند الاستشهاد بالنص الإسبانى ، فيكون السطر الأول من الترجمة هو : « إذا مت » فقط دون وصله بالسطر التالى كما فعل المترجم الإنجليزى : وذلك لأن واجب المترجم هو أن يحافظ على شكل الأصل الذى ينقله قدر الإمكان .

أضف إلى ذلك عنصر الإيهام فى الترجمة : بمعنى أن يوحى المترجم إلى القارئ بأنّ مايقرؤه شعر وإن جاء بغير وزن . فلو أنه ربط كل سطر بما يليه على شكل فقرات كاملة مثلاً فمن المحتمل أن يضيق القارئ بشكل الترجمة . ولئن كان « السطر » فى معظم الأشعار الحديثة المكتوبة باللغات الأوربية المشتقة من اللاتينية ليس وحدة تامة فى ذاته كما هى الحال مع « البيت » فى القصيدة العربية – إنه مرتبط أساساً بانفعال الشاعر : أى بالمسافة الانفعالية التى تحددها التجربة الشعرية ، وهى مسافة قد تطول أو تقصر . ومن ثمة فإن الشاعر الأوربى الذى يقف عند مسافة إنفعالية معينة لا يلجأ إلى الاستطراد أو الحشو ، وبخاصة فيما يُعرف هناك باسم « الشعر الحر » ؛ مما يتواتر حدوثه لدى الشاعر العربى حين يقتضيه الوزن أو القافية إلى هذا الاستطراد أو الحشو . ومن ثمة فإن من واجب المترجم أن يتتبع هذه المسافة الانفعالية لدى الشاعر الأوربى حتى يحتفظ الأصل بدقته ومعماره الشكلى . ولعل هذا التتبع لا يتأتى إلا إذا اقترن – فى رأيى – بقراءة كل من النص الأصلى والترجمة بصوت مسموع ، حتى يكتمل أمام المترجم الشكل والمضمون معاً ويتضح جرس الكلمات وإيقاعها .

(٢٨) نار نجاس فى الأصل الإسبانى ، وهى تخفيف لكلمة نارنج العربية .

والحق أن لوركا بعد هذا كله كما قدمه المترجم الإنجليزى جدير بالقراءة والرجوع إلى أعماله كاملة ، وبخاصة أعماله المسرحية التى عرفها العالم ، ولم نعرفها نحن إلا منذ فترة وجيزة .

وهذه بعض المختارات من مختارات جيلى للوركا ننقلها كاملة :

رؤيا :

قلبى يهج عند النافورة الباردة .
(املأه بخيوطك ، يا عنكبوت النسيان)
ماء النافورة غنى له أغنية .
(املأه بخيوطك ، يا عنكبوت النسيان)
قلبى المستيقظ غنى حبه .
(يا عنكبوت الصمت انسج لغزك)
مساء النافورة أصغى عابساً .
(يا عنكبوت الصمت انسج لغزك)
قلبى يسقط فى النافورة الباردة .
(أيتها الأيدى البيضاء ، القصية ، أوقفى المياه)
ويطويه الماء وهو يشدو فرحاً .
(أيتها الأيدى البيضاء القصية ، لم يبق فى الماء ثمة شىء !)

القيثارة[٢٩] :

نواح القيثارة يبدأ .
أقداح[٣٠] نبيذ الفجر تهشمت .
نواح القيثارة يبدأ .
من العبث إسكاته .
من المحال إسكاته :
إنها تبكى على وتيرة واحدة كما يبكى الماء ،

---

(٢٩) جيتارا فى الأصل الإسبانى .

(٣٠) كوباس فى الإسبانية المرادفة لكلمة أكواب ، ومفردها فى الإسبانية «كوبة» .

كما تبكى الريح فوق الثلج المتساقط .
من المحال إسكاتها .
إنها تبكى أشياء بعيدة ،
تبكى رمال الجنوب الدافىء ، الباحثة عن زهور الكاميليا البيضاء .
إنها تبكى سهماً بلا هدف ، ومساء بلا صباح ، وأول طائر ميت
على الغصن .
يأيتها القيثارة !
إن القلب قد طعنته خمسة سيوف طعنات قاتلة .

أغنية شجرة البرتقال الجرداء :
أيا قاطع الأخشاب اقطع ظلى .
خلصنى عذاب رؤية نفسى بلا ثمر .
لماذا أرانى ولدت محوطة بالمرايا ؟
إن النهار يواجهنى بنفسى ،
والليل يعكس صورتى على كل نجمة من نجماته
أريد أن أحيا دون أن أرى نفسى .
وسأحلم بأن النمل والصقور أوراقى وأطيارى .
أيا قاطع الأخشاب ، اقطع ظلى .
خلصنى من عذاب رؤية نفسى بلا ثمر .

ملك هارلم :
بملعقة كان يغرف عيون التماسيح ويقرع القردة على مؤخراتها .
بملعقة .
النار الأبدية تستلقى خامدة فى أحجار الصوان ،
والصراصير التى أسكرها رخيص الخمر كانت تنسى طحالب القرى .
كان ذلك الرجل العجوز المغطى بفطرى النباتات ،
يقصد المكان الذى يبكى فيه الزنوج ،

في حين كانت ملعقة الملك تشخلل ،
وخزانات الماء الآسن تمتلىء .
كانت الورود نفر عبر حواف آخر منحنيات الهواء ،
والأطفال يسحقون السناجب الصغيرة فى أكوام الزعفران[٣١] ،
وعلى وجوههم طفح من الجنون المطلخ .
لابد للمرء أن يعبر الجسور حتى يرى حمرة الخجل
على وجه الزنوج ،
كما يحس رائحة الرئة إذ ترفرف على معابدنا ،
بلباسها المصنوع من الأناناس الدافئ .
لابد للمرء أن يقتل بائع البراندى الأشقر ،
وكل أصدقاء التفاح والرمل ،
ولابد للمرء أن يضرب بقبضتين مضمومتين حبات الفاصوليا الصغيرة التى تهتز ملأى بالفقاقيع ،
وذلك كما يغنى ملك الزنوج مع رعيته ،
كما تنام التماسيح فى صفوف طويلة فى ضوء ، رتائن القمر ،
وكما لا يشك أحد فى الجمال اللانهائى .
الذى تتمتع به المنافض المصنوعة من الريش ،
وأدوات البشر والأوانى النحاسية وأوعية المطبخ .
أواه ياهارلم ! أواه ياهارلم ! أواه ياهارلم !
ليس ثمة حزن يقارن بألوانك الحمراء المضطهدة ،
أو برجفة دمك داخل الخسوف الأسود ،
أو بعنقك المتعدد الألوان ،
الأخرس الأبكم وقت الغيوم ،
أو بملكك العظيم السجين فى زى بواب أو حاجب .

* * *

---

(٣١) الزعفران فى الأصل الإسبانى .

كان الليل مشقوقاً بمسك بسحالى[٣٢] فى لون العاج .
وكانت الفتيات الأمريكيات يحملن فى بطونهن أطفالاً ونقوداً ،
والشبان يغمى عليهم على صليب الاستيقاظ البطىء .
إنهم ، إنهم الذين يحتسون الويسكى الفضى عند البراكين ،
ويلتهمون شظايا القلب على جبال الدب المتجمدة .
فى تلك الليلة كان ملك هارلم يغرف التماسيح .
بملعقة غاية فى الصلابة يقرع بها القردة على مؤخراتها .
بملعقة .
كان الزنوج يبكون فى ارتباك بين المظلات والشموس الذهبية
والمولدون[٣٣] يبسطون الصمغ .
متلهفين على بلوغ التمثال الأبيض المبتور الرأس والأطراف ،
وكانت الريح تعتم المرايا وتسحق عروق الراقصين .
أيها الزنوج ، أيها الزنوج ، أيها الزنوج ، أيها الزنوج .
إن الدم لا أبواب له فى ليلكم المضطرب ليس ثمة طفح دم .
إن الدم يغلى تحت الجلد ، يعيش فى شوكة الخنجر ، وفى قلب الخلاء ،
تحت كماشات قمر السرطان العلوى وأسنانه .
الدم المغلى بالزهور البرية والسماوات الصلبة الماثلة ،
حيث تتدحرج عناقيد الكواكب نحو الشطآن مصحوبة بأشياء مهجورة .
الدم الذى ينظر شزرا فى غير ما عجلة ،
المصنوع من العشب المضغوط ، وكوثر البدرومات ، شراب الآلهة .
الدم الذى يؤكسد الرياح التجارية المنتظمة[٣٤] التى تفتر إذ تطؤها القدم ،
ويختفى الهوام على زجاج النوافذ .
إنه الدم المقبل ،
الذى سيقبل على ذرى السقوف والشرفات .

---

(٣٢) فى الأصل السمندل : وهو نوع من السحالى أو الضفادع الخرافية التى يقال : إنها لا تتأثر بالنار .
(٣٣) أى الذين آباؤهم من البيض وأمهاتهم زنجيات أو العكس .
(٣٤) وهى الرياح المعروفة بهذا الاسم فى الجغرافيا ، وتهب من الشمال والجنوب الشرقية نحو خط الاستواء .

من الاتجاهات كافة
كما يحرق كلورفيل[٣٥] شقراوات النساء ،
كما ينوح عند حافة الأسرة ، وجهاً لوجه مع أرق الأحواض والطسوت ،
وكما (يصطدم بالدخان) والفجر المغبر الأصفر.
لابد للمرء أن يفرَّ ،
يفر مع نواصى الشوارع ويحبس نفسه فى الطوابق العليا ،
فعصارة الغابة ستخترق الشقوق ،
كما تترك فى جسدك أثراً حلواً من الخسوف
وأسى كاذباً من القفازات الباهتة والورد الصناعى .

* * *

وفى أشد حالات السكوت حكمة يبحث الندل والطهاة ،
وأولئك الذين يلعقون بألسنتهم جراح أصحاب الملايين ،
يبحثون جميعاً عن الملك فى الشوارع ،
أوعند نواصى الملح الصخرى الحادة .
وثمة ريح جنوب فى الغابة تنحرف فى الوحل الأسود ،
وتبصق على القوارب المحطمة وتثقب أكتافها بالمسامير ،
ريح جنوب تحمل أنياباً وزهورَ عباد الشمس ، وأبجديات ،
وبطارية كهربية غرقت فيها الزنابير.
كان النسيان يكشف عن نفسه بثلاث قطرات من الحبر على العوينة[٣٦] .
والحب يكشف عن نفسه بوجه واحد خفى على السطح الحجرى .
كانت العصارة والتويج يكونان على السحاب صحراء من السيقان[٣٧] ،
خالية من أية وردة .

* * *

وإلى اليسار ، إلى اليمين ، جنوباً وشمالاً ،

---

(٣٥) وهى المادة الخضراء المعروفة فى النبات وتظهر بالنهار فى أثناء عملية التمثيل الضوئى فى الطبيعة .

(٣٦) المونوكل .

(٣٧) سيقان النبات التى تحمل الفروع والأزهار . أما التويج فهو الغلاف الباطن من المحيط الزهرى للنبات .

يرتفع جدار لا يحس بحاجز الأمواج أو إبرة الماء .
أيها الزنوج ، لا تبحثوا عن شرخ فيه كي تعثروا على القناع اللانهائي .
ابحثوا ، إذ تتحولون إلى مخروط يطن - يهمهم ،
ابحثوا عن شمس المركز العظيمة .
الشمس التي تتوهج في الغابات ،
وهي على يقين من أنها لا تجد جنية ،
الشمس التي تفني الأعداد ولم تخترق قط حلماً ،
الشمس ذات الوشم التي تجري في النهر ،
وهي تشخب والتماسيح على ذيلها .
أيها الزنوج ، أيها الزنوج ، أيها الزنوج ، أيها الزنوج .
لم يحدث قط أن شحبت عند الموت الحية ،
ولا الحمار الوحشي ، ولا البغل .
إن قاطع الأخشاب لا يعرف متى ينتهي أجل الأشجار ،
الأشجار الصخابة التي يسقطها ؟
انتظروا أسفل الظل النباتي لمليككم .
حتى تهيج النباتات السامة والشوكية والحشائش اللادغة ،
ابعد شرفات السطح :
وعندئذ ، أيها الزنوج ، عندئذ عندئذ ،
ستكونون قادرين على تقبيل عجلات الدراجات بحمية وجنون ،
وعلى وضع أزواج من الميكروسكوبات في أعشاش السناجب ،
وعلى الرقص في النهاية ، وقد اطمأننتم في الوقت الذي تقوم فيه الزهور المشوكة
باغتيال نبينا موسى بالقرب من مزامير السماء .
أواه باهارلم المتنكرة ! أواه ياهارلم التي يهددها حشد من الآزياء لارءوس لها !
إن همهمتك تصل إلى سمعي ،
همهمتك تصل مسمعي من خلال جذوع الأشجار والمصاعد .
من خلال الأطباق المعدنية الرمادية ،
حيث سياراتك مغطاة بفلين من الأسنان ،

من خلال جياد نفقت وجرائم صغيرة ،
من خلال مليكك العظيم المنبوذ ،
الذى تصل لحيته إلى البحر !

الفجر :

فجر نيويورك يضم أربعة أعمدة من الوحل ،
وإعصاراً من الحمام الأسود يخوض فى المياه المنتنة
فجر نيويورك ينوح عبر السلالم الضخمة ،
باحثاً بين الحواف عن الزهور البرية للأسى المرسوم .
إن الفجر يقبل ولا يستقبله فى الفم أحد ،
لأنه ليس ثمة صباح «ولا رجاء» ممكنان هناك .
وأحياناً تأتى النقود فى أسراب هائجة ، فتخترق الأطفال المشردين وتلتهمهم .
وأول الخارجين فى الفجر يفهمون من الأعماق أنه لن يكون هناك ثمة فردوس ،
ولا حب طبيعى .
فهم يعرفون أنهم ذاهبون إلى وحل الأرقام والقوانين .
إلى ألعاب غير فنية ، وعرق غير مثمر .
إن الأغلال وألوان الضجيج تدفن الضوء فى تحد لاحياء فيه ،
تحد قوامه العلم المنبت الجذور .
وعبر الضواحى تترنح الجموع المؤرقة ،
كأنها نجت على التو من حطام سفينة دماء !

من أشبيليه إلى جائزة نوبل

فى أواخر ١٩٧٧ فاز بجائزة نوبل للأدب رجل إسبانى طويل القامة ، نحيل ، ذو رأس أصلع أشبه برءوس التماثيل الدينية القديمة ، عمره يقترب من الثمانين هو الشاعر بيثنته ألكساندرى .

ولكن الدوائر الأدبية والإعلامية العالمية لم تعلق كثيراً – كما هى العادة – على فوز ألكساندرى بالجائزة المشهورة ، ومع ذلك ، ومع أن ألكساندرى ليس من الشعراء الإسبان الذين طبقت شهرتهم الآفاق كما يقولون مثل مواطنه لوركا أوغيره ، فمن المحقق أن فوزه هذا يثير أكثر من سؤال :

. . هل الشعر الإسبانى قد بلغ من النضج والعظمة ما أهله للفوز بجائزة نوبل مرتين ؟ . . فألكساندرى ليس أول شاعر إسبانى يفوز بها ، فقد سبقه « بلدياته » وابن جيله رامون خيمينيث عام ١٩٥٦ ، بل سبقهما معاً إسبانيان آخران معروفان فى التأليف المسرحى هما : خوسيه دى إيشيجاراى عام ١٩٠٤ وخاسينتوبيبافينتى عام ١٩٢٢ . ومعنى هذا أن أدباء إسبانيافازوا بجائزة نوبل أربع مرات حتى اليوم .

هل رضيت اللجنة المشرفة عن جائزة نوبل على ألكساندرى أخيراً ؟ فهو قد رشح أربع مرات من قبل للفوز بهذه الجائزة ، كان فى آخرها على وشك الفوز بها بالاشتراك مع زميله لويز بورخيس ، إلا أن سوء طالعه حجب عنه الجائزة عندما تطوع بورخيس ، فصرح ببعض التصريحات حول الفاشية لم تعجب اللجنة . وكان أن حجبت الجائزة عنهما ! وربما كان ذلك نوعاً من حسن الحظ لا سوء الطالع فها هو ذا ألكساندرى ينفرد بالجائزة وحده دون شريك . ومعنى ذلك بالطبع أن لجنة نوبل للأدب ليست منزهة عن الهوى . وتاريخها يؤكد ذلك ، ولكن البحث فى هذا الموضوع الفرعى يخرج بنا عن الموضوع الأساسى وهو فوز بثينته ، وقيمته الشعرية داخل إطار الشعر الإسبانى نفسه . ولا شك أن الإجابة عن السؤال الآخر الذى طرحناه قد وضحت الآن : فاللجنة قد رضيت أخيراً عن بيثنته ، أما السؤال الأول الذى طرحناه فى مطلع هذا المقال فهو الأساس هنا . وهو الذى يستحق وقفة طويلة للإجابة عنه ، ولنعد إلى الشعر الإسبانى فى هذا القرن لعلنا بذلك نلقى ضوءاً على رواده وفرسانه .

بعدعام ١٨٩٨ تحطمت العظمة القومية الإسبانية فى حربها مع الولايات المتحدة ، ولكن هذه الهزيمة نفسها هى التى حركت مشاعر العزة الكامنة فى الإسبان ، وبدأت اليقظة تحرك قلوب

المثقفين ، وعقولهم ، ومن ثم ظهرت روح جديدة فى التعليم والفنون ما لبثت أن صبغت الأدب شعوراً من الجميع بضرورة عودة مجد قشتالة والأندلس ، وكان أن ظهر جيل جديد من الأدباء أطلق عليه اسم «جيل ٩٨» ضم كثيرين من الشعراء والأدباء الذين تفتحت مواهبهم مع الشعور باليقظة ، وراحوا يستلهمون روح البعث والحداثة التى سبق أن أيقظتها فرنسا . وأحدث ذلك كله ولادة جديدة فى الشعر ، وظهرت أسماء : ما خادو ، خيمينيث ، أونامونو ، وغيرهم ممن أطلق عليهم أيضاً اسم «جيل الحداثة» وكلها أسماء مضللة فى النهاية ، فما يجمع هؤلاء هو تنوع المصادر التى استمدوا منها تجاربهم ورؤاهم سواء من الشرق أو من الغرب : فقد ترجم خيمينيث مثلاً شعر تاجور الهندى ، وترجم ما خادو إميلى ديكنسون الأمريكية ، واتجه أونامونو إلى كيركجارد الوجودى وإمرسون الأمريكى ، وكان خيمينيث هو أظهر شعراء ذلك الجيل قبل الحرب الأولى . وبعد الحرب الأولى غرق الشعر الإسبانى فى طوفان من المذاهب الوافدة من مستقبلية وتكعيبية وماركسية وسيريالية ودادائية ؛ كما هبت عليه رياح الفولكلور الإسبانى وأغانى شاعر الإسبان القومى جونجورا . وكانت السيريالية هى فارس الميدان فى ذلك الوقت ، فقد أثرت فى جميع الشعراء بما فيهم ألكساندرى الذى حاول تطويعها لأغراضه الشعرية ، وبينما استخدم شاعر مثل لوركا السيريالية كأداة لاصطياد الصور الوحشية للغضب واليأس والضحك المبكى — استخدمها ألكسندرى أداة لنقل التساؤل والعجز اللذين أحس بهما عند الإنسان فى صراعه الفردى مع الكون .

أما جونجورا فقد أثر فى هؤلاء الشعراء بدوره تأثيراً آخر ، فقد كان هو ولوبى دى فيجا مفتونين بأغانى الغجر والصيادين . . وفى عام ١٩٢٧ حلت ذكرى مرور ٣٠٠ سنة على وفاة جونجورا ، وفى ذلك الوقت أصدر الشاعر داماصو ألونسو دراسة عنه نبهت الأذهان إليه ، فأعاد الشعراء اكتشافه حتى أطلق على ذلك الجيل مرة أخرى اسم «جيل ٢٧» نسبة إلى العام الذى أعادوا فيه اكتشاف جونجورا ، وكان يماثل بيرم التونسى عندنا . وقد وجد فيه جيلين وساليناس ولوركا وألبرتى نموذجاً يحتذى برموزه وصوره الجديدة وبساطته فى التعبير وغنائيته الشديدة ، بل وحسيته الظاهرة فى تكوين الصورة الشعرية على الرغم من أنه لم يكن رومانتيكيًّا ولا عاطفيًّا مسرفاً ، وفى الوقت نفسه أعاد بعض الشعراء فى ذلك الجيل ، وبخاصة لوركا اكتشاف الشعر العربى الأندلسى ، فاستفادوا من أشكاله الغنائية ولا سيما القصيدة القصيرة والموشح .

وكان للسياسة أثر آخر فى هؤلاء الشعراء ، فتحول معظم السيرياليين إلى الماركسية ، وعقد بعضهم زواجاً غريباً بين الاثنتين ، ووظفوا الشعر توظيفاً اجتماعيًّا ، فيما عدا بيثنته الذى انسحب

من الميدان مفضلاً الشعر للشعر.

وكانت أحداث الحرب الأهلية الإسبانية دافعاً آخر من دوافع اغتناء الشعر وتعدد منابعه ، ولكن ما إن انتهت هذه الحرب عام ١٩٣٩ حتى تشتت أفراد الجيل السابق : إما بالموت والقتل مثل هرناندد يزولوركا وأونامونو وماخادو ، وإما بالنفى مثل خيمينيث وساليناس وألبرتى . وفى الوقت نفسه غادر شعراء أمريكا اللاتينية نيرودا وباز وأندرادى وفاليخو إسبانيا عائدين إلى أوطانهم بعد أن ألهبوا خيال زملائهم .

أما ألكساندرى وديبجو وداماصو ألونسو فقد بقوا فى إسبانيا يكتبون الشعر فى صمت وسكون ويطبعونه فى المجلات أو الدواوين . وانقسم الشعراء بعد ذلك إلى شعراء اجتماعيين وشعراء ذاتيين ، وتزعم ألكساندرى فريق الشعراء الذاتيين إلى اليوم .

ولد ألكساندرى فى ٢٦ من أبريل عام ١٨٩٨ بمدينة إشبيليه ، وأكمل دراسته الثانوية فى ملقة ودراسته الجامعية القانونية فى مدريد ، وقد بدأ فى كتابة الشعر فى سن مبكرة ، ولكن صحته العليلة لم تساعده على الانتظام فى الكتابة أو فى العمل ، فقد ترك وظيفته فى السكك الحديدية وانتقل إلى الريف ، وفى عام ١٩٣٥ فاز ديوانه «خراب الحب» بالجائزة القومية للشعر ، وفى عام ١٩٤٩ انتخب عضواً فى الأكاديمية الإسبانية برغم روحه التجديدية وطابع الحلم – لا الواقع – الذى يسيطر على شعره الذى بلغ أكثر من عشرة دواوين فضلاً عن تأملاته ودراساته التى تناهز العشرين كتاباً .

وشعر ألكساندرى صعب ، تأثر تأثراً كبيراً بشاعر شيلى المعروف بابلونيرودا ، وحاول فيه إحياء الرومانتيكية المخلوطة بالسيريالية اللتين يعطرهما عبق من الصوفية والرؤية القائمة على الحلم .

قيل فى أسباب منحه جائزة نوبل : إن شعره «نابع من صميم التقاليد الشعرية الغنائية الإسبانية التى تتمشى مع التيارات الحديثة ، وتضىء طريق الإنسان وتعزز مكانته على هذه الأرض وبين الكواكب» وقال هو نفسه فى قصيدة بعنوان «لمن أكتب» : إنه يكتب «لمن لا يقرءون لى . . هذه السيدة التى تجرى فى الشارع كما لو كانت تريد أن تفتح الأبواب أمام الفجر ، أو هذا الكهل الذى ينام على مقعد فى هذا الميدان الصغير وشمس الأصيل تحنو عليه وترقرق عليه أشعتها الذهبية» .

وقال الشاعر داماصو ألونسو ابن جيله ورئيس الأكاديمية الإسبانية فور فوزه بالجائزة : «لقد كرس ألكساندرى كل حياته للشعر على نحو عاطفى مركز . ومع مرور الزمن أخذ فى تطوير نفسه مع حرصه الدائم على الإخلاص لأعماق طبيعته الشعرية . وحصوله على جائزة نوبل يعتبر مفخرة لنا

جميعاً نحن معشر الإسبان» .

وقال جيراردو ديجو أحد أعلام جيله : «لقد سرنى جدًّا حصول ألكساندرى على جائزة نوبل ، لقد منحت لمن أقدّر شعره وأعجب به . وكنت أفضل أن يمنحوها له منذ ١٥ أو ٢٠ سنة ، ولكن هؤلاء السويديين لهم سياستهم» .

على أية حال . . لقد اخترت له هنا بضع قصائد أرجو أن تساهم فى الإجابة عن سؤالنا الأول الذى طرحناه فى مطلع هذا السياق .

* * *

الغابة والبحر :

هناك بين الأضواء النائية
أو السيوف التى لم تستخدم بعد
تجد النمور فى ضخامة الكراهية
والأسود فى فظاظة القلوب
والدم مثل حزناً قد سكن
هناك يقاتل الضبع الأصغر وعليه إهاب الغروب النهم .

* * *

هو ذا البياض المفاجئ
والتجاويف البنفسجية تحت العيون الخابية
تظهر عندما تكشر الوحوش المفترسة عن سكاكينها أو أنيابها
مثل خفقات قلب يجهل كل شىء عدا الحب
وعلى هاتيك الرقاب تنفر العروق
فلا تستطيع التيقن
من أن الذى يومض على الأنياب البيضاء
هو الحب أم هو الكراهية .

* * *

إذا ربت على العرف العبوس
والمخلب القوى يخترق أديم الأرض ،

وجذور الأشجار ترتعش
تحس بالمخالب النافذة
مثل حب هذه عادته فى الغزو

* * *

إذا حدقت فى هاتيك العيون التى لا تتقد إلا بالليل
حيث الغزال الصغير – وقد مضى على التهامه زمن طويل –
مازال يعكس رسمه المصغر فيتلألأ فى الليل مثل الذهب
تجد رحيلاً يخفق بضعف لم يظهر قبل الرحيل.
النمر والأسد المفترس ، والفيل الذى يحلى أنيابه بقلادة ناعمة
والأفعى التى تشبه أحر أنواع الحب ،
والنسر الذى يقبل أدمغة الصخرة الصلدة ،
والعقرب الصغيرة التى لا ترجو إلا احتضان الحياة
بكماشتيها للحظة واحدة ،
والحضور الجبان لجسم رجل لا يمكن أبدا أن يحسب على غابة ،
تلكم الأرض المحظوظة التى تقيم عليها الأفاعى الصغيرة الحصيفة
أعشاشها وتغطيها بالطحالب
على حين تتسلل الخنفساء القرمزية الملساء
من ورقة زهر حريرية . . .
إن كل شىء يخفق ويهتز
مثل جناحين من الذهب
حين يعلو صوت عذراء الغابة الخالدة ،
ومرابط الأجنحة ، برونزية أو موشّاة ،
أمام بحرٍ لن يخلط أبداً
بين زبده والطلقات الواهنة الصغيرة

* * *

إن الانتظار الهادىء .
ذلك الأمل فى الخضرة الدائمة .

والطير والجنة وبهاء ريشات لم تمس ،
يخلق أطول عناقيد على الغصن
حيث المخالب من الموسيقى
حيث المخالب القوية ، وقد غمرها الحب
والدم الحارّ الذى ينبجس من الجرح
لن يصل ، ناهيك عن المدى الذى
تستطيع النفاثات الوصول إليه ،
ولاهاتيك الصدور التى تسعى على الأرض نصف مفتوحة
تمد ألمها أو نهمها نحو السماوات الزرق

* * *

إن طير السعادة
الطير الأزرق أو الريش الأزرق
فوق طنين الوحوش (الوحيدة) الذى يصم الآذان
طنين الحب أو طنين العقاب ضد الجذوع العقيمة ،
أمام البحر ، وقد بعدت الشقة ،
ذلك الطير يتراجع مثل الضوء .

الحياة :

فى صدرى طائر من ورق
يقول لى : إن وقت القبلات لم يحن .
الحياة ، الحياة . . لا أحد يرى الشمس تتهشم ،
ولا القبلات ولا الطيور
التى تأتى فى موعدها أو تأتى متأخرة أو لا تأتى على الإطلاق .
إن أدنى ضجة كفيلة بأن تقضى على ،
ضجة قلب آخر يصمت ،
أو تقضى على ذلك الارتطام – البعيد عن متناولنا – بهذه الأرض

حين يتمثل سفينة من ذهب
يبحر بها الشعر الأشقر !
إن رأسى مصدع ، والمعابد من ذهب ،
والشمس عارية ،
وأنا فى هذه الظلمة لا أنفك أحلم ،
أحلم بنهر ،
بمزامير حية يجرى فيها الدم الأخضر
أحلم بأنى أتكىء عليك ،
وأنت دافئة تنبض فى عروقك الحياة .

زقزق يا طيور :

أيتها الطيور ،
إن خفقات أجنحتك الطليقة
لا تمحو ذاكرتى الحزينة
يالها من عاطفة تنطق بها
تلك السقسقة الصادرة
من صدورك الطاهرة !
زقزق من أجلى ، أيتها الطيور الوامضة
يا من تنادين على الفرحة
فى الغابات المحترقة
ويسكرها الضوء
فتفيق مثل ألسنة الجرس
فى الزقزقة التى تتبناك بشجاعة
زقزق من أجلى ،
أيتها الطيور التى تولد كل يوم
وتعلن براءة العالم فى صباحها
زقزق ، زقزق ، وافرحى من قلبك

حتى تنزعيني من جذوري ،
ولا تعيديني إلى الأرض .

الشعر الأسود :

لماذا أحدق فيك ، ياذا العينين السوداوين ؟
أيها المخمل الحي الذي أجرح فيه حياتي ،
أيها الشعر الأسود ، يا من يواجهني بالأسى
حيث أدفن فمي ،
يا من يواجهني باضطرام الموج
حيث تغرق قبلاتي ،
يا من يواجهني بشاطئ متناه
حيث يتبدد في النهاية صوتي
وينقع جوهرك الملكي ،
يأيها الشعر الوسائد
ياسلاسل القوة !
على مشارفك تتكسر رغباتي المفعمة
كأنما تتكسر على شاطئ مظلم .
وأنت إذ تفيض ،
إنما توجد ، وتبقى وتحكم !
النصر نصرك ،
كأنك صخرة شاهقة في البحار !

إلى فتاة عارية :

يالوداعتها إذ تنظر إلى — أنت ،
أيتها الفتاة ذات العينين السوداوين !
من على ضفة ذلك النهر الجياش بالموج وسطه .
أستطيع أن أبصر ملامحك واضحة فوق نغم من الخضرة .

ليس العرى هو ما يلفح العشب مثل اللهب .
أو مثل الجذوة المجفلة المتداعية المنذرة بالرماد .
وإنما هو أنت يا من من تقبعين فى سكون . يا أنضر زهرات
الربيع الصباحية ، تتنفسين فتبلغين الكمال
أيتها الصورة الناضرة لزهرة الربيع الصباحية المتضوعة برقة .
جسدك – فراشه المرج البكر المنعزل
تتمدد حوافه مثل نهر ينساب فى هدوء
هأنتذا مستلقية ، وعريك الحبيب يشدو
شدوه أنست به نسمات الوادى واستعذبته .
أواه ! يا فتاة النغم ، يا منحة فتانة ،
والمنحة لا تجد من يتلقاها ، هناك على ذلك الشاطئ القصى !
تتدخل الأمواج الوحشية ، فتفصلنى عنك ،
يامنيتى الأبدية العذبة ، أيها الجسد ، يا قيد السعادة ،
يا من تستقلين على ذلك العشب مثل نجمة سماوية .

مصير الجسد :

كلا ، ليس ذلك ما أعنيه .
لست أنظر إلى جثة على الجانب الآخر من الأفق
عيناى ليستا مثبتتين على عينين هادئتين قويتين
تهدهدان المياه الوحشية التى تخور هنا .
إنى لست أنظر إلى شلال النور المتحرك
من فم إلى صدر ، إلى يدين بضتين متناهيتين
تغرفان هذا العالم وتزنانه مثل الذهب .

* * *

إنى أرى الأجساد فى كل مكان – عارية ، صادقة مع سأم العالم
إن الجسد يموت ، يولد – ربما ليكون ومضة ضوء
كى يحترق مع الحب ويذروه الهواء بغير ذاكرة ،

حتى يغدو هالة ضوء جميلة .
هذا الجسد هنا ، الذى هنا ، الذى يذوى من الخلود ،
مستمراً ثابتاً على الدوام ، مرهقاً على الدوام .

* * *

لا جدوى لريح بعيدة نباتية الشكل ، ولا للسان
أن يعلق حدوده ببطء ولفترة طويلة ، أن يجعل له حدًّا ،
أن يصقله ، وأن يهتم به .
إن أجساد البشر صخور متعبة ، وأجسام رمادية
تدرك دائماً ، عند حافة البحر أن الحياة لا تنتهى ،
كلا ، لا تنتهى بتوريث نفسها .
الأجساد التى تتكرر فى الغد ، الأجساد غير المتناهية ،
تندفع دوماً مثل رغوة بطيئة تعرف كل شىء الآن .
إن جسد الإنسان دوماً بلا ضوء . دوماً يدفع من الخارج ،
من محيط بلا أصل يرسل الأمواج والزبد ،
الأجساد المتعبة ، جدران بحر لا ينتهى أبداً ،
يلهث على شطآنه ، بغير كلل .
إنك تتكاثر وتتكرر وتستمر ، ثم تحرك جسدك ، وحياتك ،
بغير أمل ، وعلى نحو رتيب ، تحت سماوات بليدة
تتعاقب بغير اكتراث .
وعلى بحر الأجساد ذاك الذى ينسكب بغير انقطاع
تتكسر تماماً ،
وتتعرض للموت مرة أخرى على الشواطئ ،
لا أحد يرى مطلقاً ، كلا ، لا أحد يرى القارب الصغير المنفلت ،
القارب الشراعى ، وهو يشق طريقه شقًّا طوليًّا ،
ثم يندفع بقوة .
ويشق دم النور بقلم من الصلب ، ويفر فى ومضة
نحو الأفق العميق ،

نحو البداية الأخيرة للحياة ، والحد الأبدى للمحيط ،
اللذين ينثران الأجساد البشرية الرمادية .
نحو النور ،
نحو سلم الأنوار المتسلقة
التى ترتقى من صدر إلى فم ،
نحو عيون هائلة ، عيون بأكملها مثبتة على شيء ما ،
نحو أيد صامتة ، أيد متناهية تتصيد ،
هناك حيث مازلنا نولد ونولد
ونحن أبداً متعبون
ولكننا بالحياة حافلون .

السماء تمطر :

هذا المساء تمطر السماء ، فتمطر صورتك التى فى خيالى
وتنفتح فى ذاكرتى حجب اليوم . وتدخلين على قدميك .
لا أستطيع أن أسمع شيئاً . فذاكرتى لا تقدم لى إلا صورتك .
وليس يتساقط سوى قبلتك أو المطر
صوتك يمطر ، وقبلتك الحزينة تمطر ، قبلتك العنيفة
القبلة المنقوعة فى المطر . إن شفتى مبللتان .
مبللتان بذكرياتهما ، وتنخرط القبلة فى البكاء بسبب سماء رمادية رقيقة .
المطر يتساقط من حبك ، فيبلل ذاكرتى ،
ويستمر فى التساقط . أما القبلة فتوغل فى السقوط
ويستمر المطر الرمادى فى التساقط .

الفالس :

أنت جميلة مثل حصاة ،
يا امرأتى الميتة !
يا امرأتى الحية ، أنت سعيدة مثل سفينة !

إن هذه الأوركسترا التى تحرك
همومى مثل طيش
مثل طرفة أنيقة فى ثرثرة عصرية ،
إنها لا تدرى شيئاً عن سفح الرابية السرية ،
لا تدرى شيئاً عن الضحكة التى تند عن عظمة الصدر مثل هراوة ضخمة .
بضعة أمواج من النخالة
شىء من نشارة الخشب فى العيون
أو ربما على المعابد .
أو ربما تزين شعر المرأة .
«جونلات» تجرجر على الأرض مصنوعة من ذيول التماسيح ،
بعض ألسنة أو بسمات مصنوعة من محار سرطانات البحر .
كل هاتيك الأشياء التى شوهدت كثيراً
لا يمكن أن تأخذ أحداً على غرة .
إن السيدات ينتظرن دورهن جالسات على دمعة ،
وهن يخفين كآبتهن بمروحة مشاكسة ،
والسادة ، وقد هجرتهم مؤخرات النساء ،
يحاولون جذب جميع الأنظار إلى شواربهم .
ولكن الفالس يدور ،
إنه شاطئ بلا موج ،
إنه قعقعة محارات بحرية ، وكعوب ، وزبد ، وأسنان صناعية .
إنه وصول الأشياء المائجة المضطربة .
صدور جذلى على صينية الأذرع الدوارة ،
كعك شهى يساقط على الأكتاف النائمة ،
وهن يحط على المرء مرة أخرى ،
قبلة تؤخذ مفاجأة لحظة أن تتحول إلى حلوى غزل البنات ،
كلمة «نعم» عذبة من الزجاج المصبوغ باللون الأخضر .
سكر ناعم مرشوش على الجباه

بكسب الكلمات المنمقة بياضاً بسيطاً
وتقصر الأيدى وتزداد استدارتها أكثر من ذى قبل
وتكرمش الفساتين كأنها أعشاب الحلفاء الحلوة .
الرءوس سحابات والموسيقى قطعة مطاط طويلة .
والذيول المصنوعة من الرصاص تكاد تحلق . والضجة
قد تحولت إلى أمواج من الدم داخل القلب ،
وإلى شراب أبيض له مذاق الذكريات أو المواعيد الغرامية .
إلى اللقاء ، إلى اللقاء يازمردتى ، يا أرجوانتى ، يا سرى ،
إلى اللقاء ، لقد حانت اللحظة الفورية وحلت مثل كرة هائلة ،
اللحظة الدقيقة للعرى تطأطئ رأسها
حين يشرع الشعر الناعم فى اختراق الشفاه الفاحشة التى تدرى .
إنها اللحظة الفورية ، لحظة نطق الكلمة التى تنفجر
اللحظة التى تتحول فيها الفساتين إلى طيور ،
والنوافذ إلى صيحات ،
والأضواء إلى صيحة «النجدة !» ،
أما القبلة التى كانت هناك (فى الزاوية) بين فمّين
فسوف تتحول إلى شوكة سمك
توزع الموت قائلة :
أحبك .

العجوز والشمس :

لقد عاش زماناً طويلاً
هناك كان العجوز يتكئ على جذع شجرة ،
على جذع شجرة ضخمة ، ظل هكذا عدة آصال وقت الغروب .
ومررت هناك فى تلك الساعة وتوقفت لأرقبه .
كان عجوزاً ، مغضن الوجه ، عيناه خابيتان حزينتان بغير تعبير .
كان يتكىء على الجذع وجاءته الشمس أولاً فراحت تقضم قدميه فى رقة ،